نوروزتان بارانی



با آثاری از:

غلامرضا امامی

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

سعیده رجایی‌پور

جویس کرول اوتس

مهدی همایی

هوشنگ گلشیری

ارنست مایر

گل‌افروز جهاندیده

دکتر محمد مهدی زهره وندی

آرزو اسمعیل زاده

سعید یوسف نیا

آرزو نوری

عبدالعلی دستغیب

محمدرضا عابدی

نیره رهگذر

دکتر عبدالحسین فرزاد

سورنا پارسی

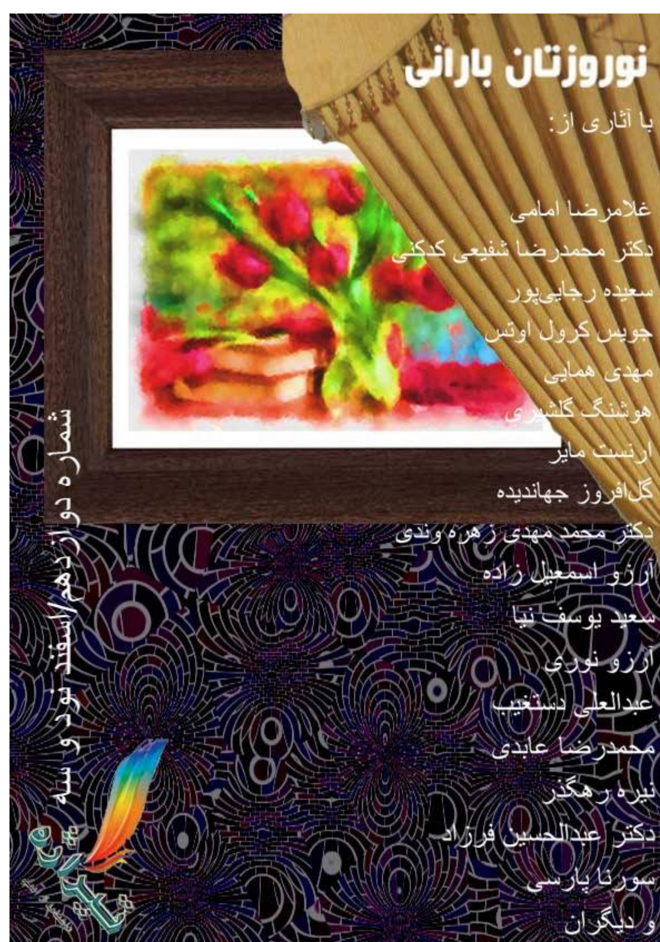
و دیگران

شماره دوازدهم/اسفند نود و سه



ماهنامه ی ادبی تیراژه

شماره ی دوازدهم - اسفند ۱۳۹۳



طرح روی جلد: محمدرضا عابدی

مسئول ادبیات داستانی: محمدرضا عابدی

مدیر داخلی: کوروش ایرانی

دبیر شعر کلاسیک: عادل دانشی

مسئول ماهنامه: سورنا پارسی

برای ارسال نوشته ها، مقالات، سروده ها و داستان های خود لطفن با سورنا پارسی به آدرس زیر تماس بگیرید:

tirazhe@surenaparsi.com یا surenaparsi@gmail.com

فهرست مطالب

نوروزانه

غلامرضا امامی





بوی بهار

یاران مهربان، نوید و امید عزیزم

سرود رودها را می‌شنوید؟ پرواز پروانه‌ها را می‌بینید؟ رستن سبزه‌ها و شکفتن شکوفه‌ها را می‌نگرید؟ ببینید که چلچله‌ها بازگشته اند و بلبلان نغمه حیات سر داده‌اند. دیدید که زمستان رفت و روسیاهی به زغال ماند. گفتم که شب و غم می‌گذرد و بهار می‌آید. گفتم که به قول جبران خلیل جبران:

آنگاه که بهار سرودش را سر می‌دهد، مردگان زمستان برمی‌خیزند، کفن را دور می‌اندازند و به پیش می‌تازند. حالا شاخه‌های عریان، سبز پوشیده‌اند و سبزه قباها به پیشباز بهار آمده‌اند.

نرم نرمک می‌رسد اینک بهار
بوی سبزه بوی باران بوی خاک

بهار زیباترین فصل سال است و نوروز شادترین روز جهان و انسان. هیچ تقویمی به زیبایی تقویم ایرانی نیست... پدران ما که بر این خاک پاک می‌زیستند سال نو را، روز نو را همراه با طبیعت جشن گرفتند و این روز را برای سال نو برگزیدند.

در شادی آنان جهان شریک است و آن لحظه ی اثیری گردش زمین بانگی در دل‌ها طنین می‌افکند و شوری در جان‌ها پدید می‌آورد که روزی نو آغاز شده و فصلی نو و سالی نو از راه رسیده. به غم نتوان دل سپرد، شادی و زیبایی چونان فرشته‌ای از راه می‌رسند و نوید روزی دیگر و بشارت فصلی خوشتر را بانگ می‌زنند. هیچ فرمانی نمی‌تواند نسیم را از وزیدن، چشمه‌ها را از جهیدن، بلبلان را از سرودن، آهوان را از دویدن و خورشید را از دمیدن باز دارد. می‌توان بندی بست، اما زمین و زمان بندها را می‌درد، می‌توان حصاری کشید، اما اسب سفید بهاران از راه می‌رسد. می‌توان به دیده‌ای گفت که نبین، به گوشی بانگ زد که نشنو، به زبانی نهیب زد که نگو، می‌توان به دستی دستبند زد، به پایی زنجیر بست، اما مگر می‌توان مرغ اندیشه را از پرواز در آسمان آبی آزادی بازداشت؟

بهار را تعادل ربیعی می‌خواندند و نوروز نماد و نمود دادگری است، هنگام برابری روز و شب است و در آن دم است که ترازوی زمان در مکان به نمایش می‌آید و بوی شادی در جهان پراکنده می‌شود. بوی نو شدن، جان را و جهان را فرامی‌گیرد. کلید باغ شادی در دستان شماست.

ز باغ ای باغبان ما را همی بوی بهار آید
کلید باغ ما را ده که فردامان به کار آید

می‌بینید که بی‌هیچ اجازه‌ای سبزه‌ها پوسته ی سخت زمین را می‌درند و به آفتاب سلامی دوبار ه می دهند. می بینید که بی هیچ فرمانی قناری‌ها به شکوه شادی آوای خوش زندگی را سر می‌دهند. می‌بینید که بی‌هیچ دستوری سنبل ها از خاک سر می‌کشند و بر می کشند و عطر عشق را می‌پراکنند. می‌بینید که سحر سلام می‌کند، سپیده می‌دمد، خورشید می‌درخشد.

می‌توان رشته ی این چنگ گسست
می‌توان کاسه ی آن تار شکست
می‌توان فرمان داد ای طبل گران
زین پس خاموش بمان
به چکاوک اما نتوان گفت
مخوان

درخت شاد زندگی به قول دوست عزیز دیرینم، شاعر شریف، شفیعی کدکنی:

درختی که با ضربت هر تبر
یا که شمشیر و خنجر
شود ریشه‌هایش فزون‌تر سراسر
و هر شاخ و برگش
به هر دم شود بیشتر سایه‌گستر
درخت رهایی که با ضربت تیشه و تیغ و خنجر
شود ریشه و شاخ و برگش
فزون‌تر
فزون‌تر
فزون‌تر

پسران من: دوستان من

به بهار دل بندیم، به شادی گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم، غم رفتنی است، شادی ماندنی. این روزها کار ترجمه و چاپ کتاب «قصه‌ها ی غسان کنفانی» پایان یافت، همان قصه‌هایی که دوستشان داشتید، کتاب را به شما و همه دلدادگان داد پیشکش کرده‌ام...می دانید که او را در بهار جوانی کشتند. با خود می گویم:

قصه گویان را توان کشت
قصه را هم می‌توان آیا؟
دوستان من
نوروزتان پیروز، هر روزتان نوروز، صد سال به این سال‌ها... اما به از این سال‌ها.
پارسی‌گویان شیرین سخن بخارا در شب نوروز به شادی چنین می‌گویند:

تن صحت، خاطر جمع، عمر دراز، رزق فراخ، گشایش کار، دشمنان پیاده، دوستان زیاد، رفع کل بلا

و من به ترنم سلامت، سعادت، سرخوشی، سرفرازی، سرزندگی، سرسبزی و سربلندی را بر سفره ی هفت سین اتان آرزو می کنم.

فرزندان من، نازنین یارانم

شعله ی امید در جانتان فروزان، شکوفه ی شادی در بهاران دلتان مانا. خوش آمدی عمو نوروز که پایکوبان و دست‌افشان می‌خوانی:

لحظه‌ای رها مکن دامن «امید» را

هر شکوفه می‌دهد این «نوید» را

انواع ادبی و شعر فارسی

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی



نقد و داوری دربارهء آثار ادبی زبان فارسی، دشوار است. زیرا در ایران سنت نقد و بررسی وجود نداشته. برای رسیدن به مرحلهء نقد درست ناگزیریم از پذیرفتن بسیاری از راه و رسم های نقد ادبی که در زبانهای دیگر رواج دارد. ما امروز در مرحلهء اقتباس هستیم تا برسیم به مرحله ای که از خود نیز ملاک های نقد و بررسی بوجود آوریم. بهترین ناقد روزگار ما کسی است که بتواند آراء منتقدان اروپائی را بدرستی با آثار ادبی فارسی تطبیق دهد و آنها که دست اندر کار مطالعهء آثار معاصرانند نیک میدانند که هنوز از نعمت چنین منقدی برخوردار نشده ایم، زیرا ناقدانی که با موازین نقد اروپائی آشنائی دارند زبان فارسی و ریزه کاری های ادب ملی خود را نمی‌شناسند و آنها که بیش و کم آثار ادبی زبان فارسی را بدقت خوانده اند و فهمیده اند، یا به موازین نقد فرهنگی دسترسی ندارند، یا اینکه خود را از آن موازین بی نیاز می دانند. دسته معدودی هستند که نقص این کار را دریافته اند و راه را منحصر در این می دانند که آنچه از موازین نقد و بلاغت اروپائی، کلیت و شمول دارد، باید بفارسی درآید و کوشش شود که بر نهاد آن آثار، ادبیات قدیم و جدید ما سنجیده شود. داوری دربارهء آثار ادبی معاصر ما، آسانتر است زیرا این‌گونه آثار تشابهاتی با آثار ادبی غرب دارند و بخوبی می توان بسیاری از آراء ناقدان فرنگ را در باب آثار معاصر خودشان، بر آثار ادبی معاصر ایران انطباق داد.

اما این عمل در مورد آثار ادبی قدیم ما دشوار است، زیرا شرایط تاریخی و اجتماعی پیدایش آن آثار با شرایط اجتماعی و تاریخی آثار ادبی اروپا، کاملا متفاوت است و پیاده کردن موازین زیبائی شناسی و نقد اروپائی در مورد آن آثار باید با احتیاط کامل و با بصیرت فراوان انجام گیرد. بسیاری از اصطلاحات نقد ادبی اروپائی فقط و فقط در مورد آثار ادبی ملل اروپائی قابل انطباق است و بعضی دیگر با اندکی تغییر و توسع می تواند بر آثار ادبی ملل شرقی و اسلامی نیز منطبق شود و با تغییرات و دگرگونی هائی که در محیط ادبی ایران بوجود آمده، قسمت بیشتری از حرفهای منقدان اروپائی را در باب آثار معاصر می توان پذیرفت.

یکی از مسائل عمده ای که ناقدان اروپائی از قدیم به آن توجه داشته اند و از خلال فن شعر ارسطو و آثار مشابه آن می توان دریافت، تقسیم بندی آثار ادبی است، کاری که در ادبیات شرقی و اسلامی اصلا مطرح نبوده است. البته در ادبیات ملل اسلامی(فارسی، ترکی، عربی، اردو)به تأثیر طرز فکر ادیبان عرب، آثار ادبی(فقط شعر)از دیدگاه ظاهر آن تقسیم بندی شده است و این گویا، یک خصوصیت نژاد سامی است که از رهگذر ادبیات عرب به آثار ادبی دیگر ملل اسلامی انتقال یافته که صورت ظاهر و شکل اثر ادبی را مورد نظر قرار دهند نه عمق معنوی و حوزهء اندیشگی و عاطفی آن را. از اهمیتی که شاعران و ناقدان عرب به مسالهء قافیه و وزن داده اند و موازین داوری ایشان که بر محور مسألهء الفاظ و عیوب قافیه بیشتر سیر می‌کند، فلسفهء پیدائی اینگونه تقسیم بندی را بخوبی می توان احساس کرد. زیرا هنگامی که دید ناقد متوجه عالم لفظ و عیوب صوری اثر ادبی باشد، ملاک داوری و شیوهء تقسیم بندی او از آثار ادبی نیز چنین حالتی خواهد داشت. اینگونه تقسیم بندی که براساس صورت و شکل آثار ادبی بنیاد شده است بی‌فایده نیست، اما از جهات بسیاری مانع نقد و داوری درست است. همین توجه به صورت و تقسیم بندی آثار ادبی از رهگذر شکل و فرم است که نقص عمده ای را در سنت شعری ما سبب شده است و آن فراهم آوردن دیوان های شاعران ماست براساس قالب قصیده و غزل و رباعی و آنگاه تقسیم بندی آن قوالب به ترتیب حروف تهجی. در نتیجهء این تلقی ادیبان ما از تقسیم آثار ادبی این مشکلات بوجود آمده است:نخست اینکه شاعران قدیم ما سیر تاریخی و تحول ذهنی خود را ثبت نکرده اند. هیچ دانسته نیست که حافظ کدام شعرها را در جوانی گفته و کدام شعرها را در پیری. مگر اینکه قرینه ای خاص بدشواری بتوانیم در بعضی موارد پیدا کنیم. دو دیگر اینکه داوری دربارهء جوانب معنوی کار شاعران قدیم ما دشوار شده است زیرا در تقسیم بندی دیوانها، رعایت شکل ظاهری و ترتیب الفبائی، سبب شده است که برای یک خواننده مطالعه در جوانب روحی و معنوی سیر یک شاعر از کارهای دشوار و گاه محال گردد و در بررسی ادوار ادبی سیر صعودی یا نزولی یک اندیشه یا یک زمینهء وجدانی و عاطفی را بدشواری بتوانیم بررسی کنیم. فایدهء اصلی این کار، یعنی تقسیم بندی آثار ادبی براساس انواع، این است که بخوبی می توان علل ضعف یا نیرو یافتن یکی از انواع را در دوره ای خاص بررسی کرد. وقتی بدانیم حماسه یا شعر غنائی چیست و شرایط تاریخی و اجتماعی هرکدام چیست، بخوبی می توانیم از علل ضعف و انحطاط یا اوج و شکفتگی هر نوع در ادوار مختلف سخن بگوئیم. براساس شناسائی این نظریه علل اوج حماسه در قرن چهارم و انحطاط آن در عصر مغول و باز اوج غنا و شعر غنائی در عصر مغول را خوب می توان تفسیر و توجیه کرد. حتی می توان آگاهانه بعضی از ضعف‌ها را که نتیجهء عواملی خاص است، بر طرف کرد و در نقد و بررسی یک اثر، با توجه به شرایطی که نوع آن اثر دارد، از قوت و ضعف آن سخن بمیان آورد.

سنت ادبی عرب که مورد پذیرش ادیبان ایرانی و دیگر ادیبان ملل مسلمان قرار گرفت این دشواریها را بر سر راه نقد و داوری تا حدی بوجود



آورد. این پرسش به ذهن می رسد که چرا وقتی ملل اسلامی فرهنگ و تمدن یونانی را از رهگذر ترجمه و اقتباس اخذ کردند، و بسیاری از جزئیات تفکر یونانی را بدقت مورد تحلیل و بررسی قرار دادند، از این نکته غافل ماندند که موازین نقد و داوری در باب آثار ادبی را هم از یونانیان اخذ کنند. ظاهرا علتش این است که قدما تصور می کرده اند آثار ادبی هر زبانی ویژگی خاص خود را دارد و قابل انتقال بزبان دیگری نیست و از سوی دیگر اهمیتی که به شعر عرب و آراء عرب در باب شعر-که دیوان العرب خوانده شده- می داده اند سبب شده است که خود را از آراء یونانیان در باب شعر بی نیاز بدانند و از همین جاست که وقتی در منطق، نیازمند به اخذ اصطلاحات ادبی یونان شده‌اند، اغلب حرفهای شان پریشان و بی معنی است از قبیل سخنانی که ابن سینا و دیگران در باب تراژدی(تراقودیا)در تفاسیر و شروح خود بر خطابهء ارسطو آورده اند، و نشان می دهد که درک درستی از این مفاهیم نداشته اند.

ناقدان فرنگی که از میراث تفکر یونانی بهره مندند، آثار ادبی را، دور از توجه به شکل ظاهری و چند و چون وزن و قافیه، فقط از دیدگاه زمینهء معنوی و بار عاطفی و وجدانی تقسیم بندی می کنند، بگونه ای که این تقسیم بندی مرز زبانی خاصی نمی شناسد، این تقسیم بندی که در آثار ادبی همهء ملل جهان-با تفاوت هائی در جزئیات-صدق می کند و در همهء ادوار تاریخ ادبیات ملل قابل توجه است نوعی حصر عقلی است در حوزهء معانی آثار ادبی و خصائص عام اسالیب آن‌که با دگرگونیهای جوامع بشری بدشواری قابل تغییر است و چنانکه خواهیم دید از همان روزگار قدیم تاکنون این حصر عقلی مصداق داشته است. بی‌گمان ذهن تحلیل و تجزیه گر یونانی-همان گونه که مقولات را در منطق و فلسفه حصر عقلی کرده -در این تقسیم بندی تأثیر مستقیم داشته است.

نظریهء انواع ادبی، کوششی است در راه این تقسیم بندی. انواع ادبی عبارتند از مجموعهء خصایص فنی عامی که هرکدام دارای مشخصات و قوانین ویژهء خود هستند. هر یک از انواع شعر حماسی، غنائی، نمایشی و تعلیمی ساختمان و هندسهء خاص خود را داراست. مثلا حماسه نوعی شعر داستانی است که کاملا جنبه ای آفاقی (Objective) است نه انفسی (Subjective) و در این نوع هیچگاه هنرمند از «من» خویش سخن نمی گوید و از همین رهگذر است که حوزهء حماسه بسیار وسیع است و در خلال حماسه تصویر تمدن یک ملت را، در مجموع، با تمام عادات و اخلاق، بخوبی می توان مشاهد کرد و حتی قوای طبیعی و غیر طبیعی مؤثر در تکوین آن ملت در حماسه‌اش نمودار است. برعکس،

شعر غنائی شعری است که حاصل لبریزی احساسات شخصی است و محور آن «من» شاعر است و سراینده در آن نقش پذیرنده و متأثر دارد نه تأثیربخش و مؤثر. دیگر انواع نیز هرکدام ویژگی خاص خود را دارند و این انواع در نثر نیز مصداق پیدا می کنند.

هرکدام از این انواع ماده‌ای مخصوص بخود دارد. در حماسه ماده ای وسیع، که مجموعه ای از حوادث مهم است، همراه با اسلوبی نیرومند و سرشار- از نظر قرینه سازی و تصویرها- ضروری است و تا یک حماسه به درجهء کمال برسد تجربهء چند شاعر در چند نسل لازم است و باید که شاعران حماسه از تخیل نیرومندی برخوردار باشند. برعکس شعر غنائی، مادهء ساده و محدودی دارد که عبارت است از هرگونه احساس شادی یا غم یا خشمی که بگونهء شعر درآید. باز در مقابل این دو نوع، شعر نمایشی نه نیازی به افزونی حوادث دارد-چنانکه در حماسه لازم بود-و نه سرشاری و لبریزی احساسات می خواهد-چنانکه در شعر غنائی ضرورت داشت- بلکه قدرت در نظم و سرعت در تصویرگری حوادث(یا حادثه)را لازم دارد با اسلوبی آشکارا و استوار. و بر هیمن قیاس شعر تعلیمی نیز مادهء خاص خود را که دانش و اخلاق است با نظرگاهی فلسفی، داراست. این انواع ادبی، ببش و کم به انواع پدیده‌های هستی شباهت دارند: حیوانات، جمادات، نباتات، انسانها که در تاریخ طبیعی، هر مجموعه ای با خواص مشترک خود جداگانه مورد بحث قرار می گیرد. پرندگان خصایص مشترکی دارند که در پستانداران یا مثلا رستهء ماهی ها دیده نمی شود.

تطور انواع موجودات، تحت تأثیر عوامل خارجی محیط و ترکیب خاص هرکدام بوجود می آید، اما تطور انواع ادبی تحت تأثیر نبوغ آفرینندگان آثار ادبی و تمدن های گوناگون است. همانگونه که محقق تاریخ طبیعی، یک درخت صنوبر را از وقتی که گیاهکی بوده تا هنگامی که درختی شده مطالعه می کند. ناقد ادبی نیز هر نوعی از انواع ادب را در سیر تاریخی خود مورد بررسی قرار می دهد که چگونه بوجود می آید و چگونه راه کمال می پیماید و حتی چگونه از میان می رود. بنابراین از چند نظرگاه می توان تطور انواع ادبی را بررسی کرد:۱- تطور هریک از انواع بطور مستقل و جداگانه ۲ - دگرگونی یک نوع در راه تبدیل به نوعی دیگر.

۱. تطور هریک از انواع ادبی:

یکی از اشتباهات ناقدان قرن هفده و هیجده و امثال بوالو این بود که تصور می کردند انواع ادبی بگونهء قالب هایی جامد و ثابت همیشه وجود دارند و هیچ تغییری در آنها راه ندارد. اما در قرن اخیر، از رهگذر مطالعات تاریخی در سیر انواع، به این نتیجه رسیده اند که هر نوعی خود بخود سیری و تطوری دارد؛یعنی پس از یک مرحلهء ابتدائی به انواع دیگر می آمیزد و نمی توان یک نوع را از همسایگان معنوی آن جدا کرد. هر نوعی مراحل رشد و کمال خود را می پیماید تا می رسد به مرحلهء انحلال؛مثلا حماسه، ممکن است در یک دوره خاتمه یافته تلقی شود زیرا شرایط اجتماعی بوجود آمدن آن دیگر وجود نداشته باشد.



۲. دگرگونی یک نوع در راه تبدیل به نوعی دیگر:

در آثار ادبی بعضی ملل، از قبیل یونان، پیدایش انواع ادبی و دگرگونی آن، سیر تاریخی و طبیعی دارد؛ولی در بعضی ملل دیگر ممکن است جنبهء تقلیدی داشته باشد مثل آثار ادبی ملل اروپا در قیاس با ادبیات قوم یونانی. روی هم رفته می توان مراحل تاریخی پیدایش انواع ادبی را، در آثار ادبی بعضی ملل-از قبیل یونان-بدینگونه بررسی کرد:

الف: حماسه

نخستین نوعی که در ادب یونان ظهور کرده، نوع حماسه است. در ادب یونانی حماسه خاستگاهی اشرافی دارد. این نوع شعر که موضوع آن صحنه های نبرد است، تعبیر درستی است از یک جامعهء اقطاع دار(فئودال)که با همسایگان خود در گیرودار نبرد است تا حوزهء تسلط خود را گسترش دهد. در این اجتماع فرد وجود مشخصی ندارد، فقط بعضی از سرکردگان نیرومند هستند که راهبری جنگ و جنگ بارگی با ایشان است. این نوع شعر حالت بیداری یک جامعه را در برابر حیات تصویر می کند. در ادبی ایرانی نیز چنین است با این تفاوت که درگیریهای قومی در شاهنامه بنیاد تجاوزطلبی در نظام فئودالیسم ندارد و تصویر حالت سازندگی یک جامعه است.

ب: غنائی

در یونان، پس از جنگهای پی در پی، آرامشی نسبی برقرار می شود. نوعی نظام بر شهر حاکم می شود. مردم به خویش می آیند و از لذتهای زندگی سخن می گویند و فرد در جامعه اعتبار خود را بازمی یابد و انسان در جمع گمشده نیست. در این عصر شعر غنائی شکل می گیرد. شعر تأثیر، شعر آمیخته با رقص و موسیقی. این نوع شعر تصویرگر مرحله ای است که فرد شخصیت خود را بازمی یابد، خواه شخصیت خود او و خواه شخصیت دیگران. البته در ادب دیگر ملل این امر مسلم نیست و ای بسا که شعر غنائی بر شعر حماسی تقدم داشته باشد. شواهد موجود در ادب ایرانی نشان می دهد که حماسه بر دیگر انواع، مانند یونان، تقدم دارد.

ج:نمایشی

شعر نمایشی، یا شعر دراماتیک، شعری است که در جوامع مترقی بوجود می آید؛جوامعی که به مرحلهء کمال فکری و هنری رسیده اند. زیرا پیچیده ترین نوع شعر است و شاعر در آن می کوشد که جنبه های پیچیدهء نفسانیات انسان را مورد تحلیل و وصف قرار دهد و این کار نیازمند آشنائی به روان انسان است و جز در مرحله ای که اجتماع به حد متعالی شناخت و خرد رسیده باشد، و از فلسفه و روانشناسی آگاه باشد، حاصل نمی شود. در یونان قدیم شعر نمایشی رواج داشته ولی در ادبیات ملل اسلامی تا عصور متأخر از شعر نمایشی و اصولا ادبیات دراماتیک نشانه ای نیست مگر اینکه از بعضی شرایط شعر نمایشی صرف‌نظر شود و با توسع، بعضی از آثار ادبی داستانی ما مصداق ادب نمایشی قرار گیرد.

د:تعلیمی

شعر تعلیمی که موضوع آن اخلاق و دانش و آموختن است در مرحله ای پیدا می شود که فرد و جامعه به مراتبی از علم می رسند و سابقهء آن در ادب اغلب ملل دیرینه است. در ادبیات ایران اسلامی شعر تعلیمی از کهنه ترین انواع بشمار می رود و البته سیر تاریخی خاصی دارد.

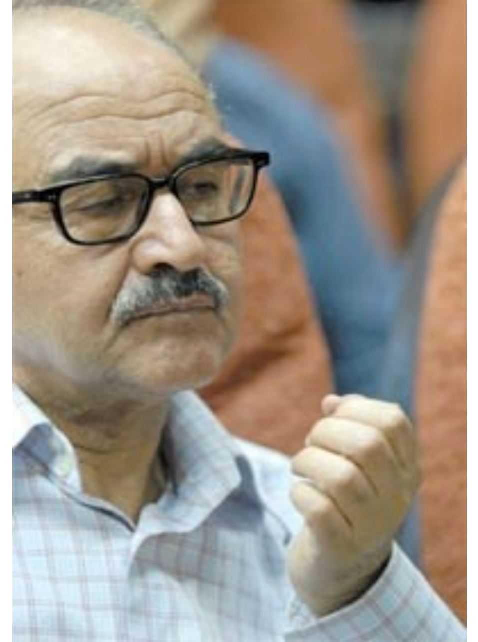
دوران نثر:

در هریک از انواع ادبی، نثر، بطور کلی دیرتر از شعر بوجود می آید. گرچه به ظاهر دشوار می نماید ولی اگر به خاستگاه روحی و معنوی شعر و نثر بیندیشیم بخوبی دانسته می شود که عواطف و احساسات (که مایه های اصلی شعرند) زودتر از منطق و اندیشه (که خاستگاه طبیعی نثر ادبی هستند) در انسان بیدار می شود. در ادبیات تمام ملل این خصوصیت وجود دارد که شعر مقدم بر نثر بوجود می آید. البته منظور از شعر، شعر به معنی ساده و ابتدائی آن است.

۳. تغییرات کامل در انواع ادبی:

انواع ادبی تنها تطور و دگرگونی نمی یابند، بلکه گاهی تبدیل به نوعی دیگر می شوند. هنگامی که اجتماع می کوشد اشکال تازه ای که با تمایلات جدید سازگار باشد، بوجود آورد، نوعی بنوع دیگر تبدیل می شود. از مادهء نوع قبلی، نوع تازه‌ای بوجود می آید، مثلا حماسهء هم ربگونهء تاریخ هرودوت درمی آید، یا تاریخ ساسانیان در بیان فردوسی مایه های حماسی بخود می گیرد و یا شاهنامه اساس تاریخ نویسی دوره های بعد می شود.

البته نباید فراموش کرد که همانطور که در عالم طبیعت و در تاریخ طبیعی نمی توان مرز زمانی دقیقی میان مراحل پیدایش انواع قائل شد و نشان داد که در چه مرحله ای جماد و در چه مرحله ای گیاه و حیوان و انسان پدید آمده، انواع ادبی نیز چنین است. همهء این ها را می توان در کنار هم دید. تداخل این انواع ادبی، امری است طبیعی. ممکن است بعضی از خصایص شعر غنائی در فصلی از یک حماسه یا یک شعر نمایشی بوجود آید و این درهم آمیختگی در ادبیات ملل اسلامی و بخصوص در ادبیات پارسی بگونهء آشکاری



مشاهده می شود و بی‌گمان عامل فرم(صورت) در این آمیختگی تأثیر فراوان داشته است.

در تاریخ طبیعی برای هر گروه و دسته و خانواده ای نامها و اصطلاحات دقیقی وجود دارد، اما در ادب، برای شاخه های فرعی و شعبه های این انواع دقیقا نامی نمی توان جست. بر روی هم آنچه در حوزهء ادب قرار می گیرد و حاصل نبوغ هنری انسان از رهگذر کلمات است در دو شاخهء اصلی انواع شعر و انواع نثر قرار می گیرد. شعر خود جداگانه دارای چهار نوع اصلی حماسی، غنائی، نمایشی و تعلیمی است و هرکدام از این انواع دارای شاخه هائی است؛مثلا شعر غنائی شامل اقسام:هجو، مرثیه، غزل است و شعر نمایشی دارای اقسام:تراژدی، کمدی و درام جدید است و باز هرکدام از این شاخه ها شامل آثاری است که در جزئیات با یکدیگر تفاوت دارند.

بدشواری می توان یک اثر ادبی را در نوع دقیق و شاخهء خاص خودش قرار داد زیرا اگر از نظرگاهی به یک نوع نزدیک باشد، از دیدگاهی دیگر به نوعی دیگر شبیه است؛مثلا هجو گاهی صبغه ای از شعر نمایشی بخود می گیرد و صبغه ای از شعر غنائی و حتی صبغه ای از شعر تعلیمی. به همین جهت است که تقسیم بندی های ادبی در تمام موارد دقیق نخواهد بود و بضرورت، در مواردی، جنبهء قراردادی بخود می گیرد. در شعر پارسی، اغلب، انواع غنائیات به یکدیگر می آمیزند؛غزل حافظ مجموعهء آنچه را که غنائی خوانده می شود از طنز تا وصف و مرثیه و غزل در خود جلوه گر می کند.

شعر حماسی

تعریف و خصایص حماسه:

حماسه شعری است داستانی روایی با زمینهء قهرمانی و صبغهء قومی و ملی که حوادثی بیرون از حدود عادت در آن جریان دارد.

۱. زمینهء داستانی حماسه:یکی از خصایصی که در تعریف حماسه آمده جنبهء داستانی بودن آن است؛بنابراین در حماسه مجموعه ای از حوادث وجود دارد. با اینکه در حماسه، بی هیچ تردیدی، مجموعه ای از اوصاف و خطبه ها و تصاویر وجود دارد، اما همهء این عناصر نسبت به عنصر داستانی بودن، جنبهء ثانوی دارد. حماسه، تاریخ تخیلی گذشته است. بقول لامارتین:حماسه شعر ملل است به هنگام طفولیت ملل آنگاه که تاریخ و اساطیر، خیال و حقیقت بهم آمیخته و شاعر مورخ ملت است. زیرا در آن مرحله از تاریخ هنوز نقد و انتقاد رواج نیافته؛در آن مرحله، ملل نیازمند وصایای بزرگان و قهرمانان خویش‌اند، آنها که ملت ها را از مرحله‌ای به مرحله‌ای سوق داده اند و به درجه‌ای از تمدن رسانده اند.

۲. زمینهء قهرمانی حماسه:بیشترین بخش حماسه را اشخاص و حوادث اشغال می کنند و وظیفهء شاعر حماسی آنست که تصویرساز انسانی باشد که هم از نظر نیروهای مادی ممتاز است و هم از لحاظ نیروهای معنوی با تمام رقتی که از نظر عاطفی و احساسی در آنها وجود دارد. تخیل همیشه نمونه های عالی و ایده آل را در گذشته می جوید، اما عقل و منطق این نمونه های متعالی را در آینده جستجو می کند. همانگونه که نستور Nestor قهرمان سالفرسود ایلیادهمر می گوید:«هیچ کسی نمی تواند، از مردمان زندهء این روزگار، خود را با آن قهرمانان باستانی مقایسه کند.» آنان حتی درخوردن و نوشیدن نیز حالت برجسته و استثنائی دارند.

۳. زمینهء ملی شعر حماسی:این حوادث قهرمانی-که به منزلهء تاریخ خیالی یک ملت است-در بستری از واقعیات جاری است و آن عبارت است از خصایص اخلاقی آن جامعه و نظام اجتماعی و زندگی سیاسی و عقاید او در مسائل فکری و مذهبی:

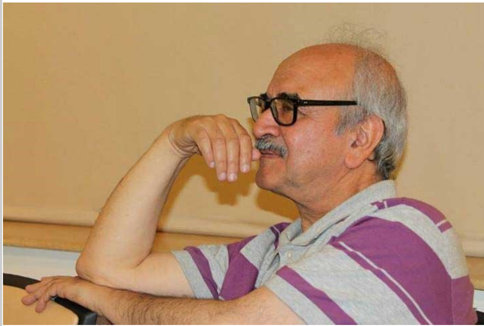
الف-اخلاق عصر:

ایلیاد تابلویی است از جامعه ای که همر در آن می زیسته؛جامعه ای با نظام اقطاعی(فئودالی) و خصوصیات ویژه آن:روش جنگ و نوع نبرد افزارها، طرز لباس پوشیدن و نوع غارت‌ها و غنیمت ها، خصایص روانی جامعه از درشتخوئی و سادگی و انتقام جوئی. شاهنامه نیز تصویری است از جامعهء ایرانی در جزئی‌ترین خصایص حیاتی مردم ایران.

ب-تصویر مردم:

طرز تفکر مردم، عقایدشان در باب آفرینش و زندگی و مرگ و آنچه به حیات آن سرزمین و مردم پیوستگی دارد در حماسهء آن ملت و سرزمین تصویر می شود. ایلیاد تصویری است از مردم یونان و شاهنامه تصویری است از مردم ایران. به همین مناسبت است که بعضی از ناقدان فرانسوی گفته‌اند:«شرط حماسه این است که هم از جنبهء تخیل و هم از نظر تصویر عقاید مردم کاملتر اثری باشد، همچون دایره المعارفی از زمانه و مردم باهم». بدینگونه پیداست که جز شاهنامه در ادبیات ما، اثری که مصداق کامل حماسه باشد، بدشواری می توان یافت.

٤. زمینهء خرق عادت؛ یعنی جریان حوادثی که با منطق و تجربهء علمی همسازی ندارد، یکی دیگر از شرایط حماسه است. در هر حماسه‌ای رویدادهای غیر طبیعی و بیرون از نظام عادت وجود دارد و این خوارق عادات فقط از رهگذر عقاید دینی آن عصر توجیه می شود. هر ملتی عقاید ما وراء طبیعی خود را بعنوان عامل «شگفت آوری» در حماسهء خویش به کار می گیرد و بدینگونه است که در تمام حماسه‌ها موجودات و آفریده‌هایی غیر طبیعی، در ضمن حوادثی که شاعر تصویر می کند، ظهور می کنند. در ایلیاد، نقش خدایان و کارهای ایشان، پیوسته تجلی می کند. در اودیسه نیز چنین است. در شاهنامه نیز حدیث سیمرغ و دیو سپید و روئین تن بودن اسفندیار و عمر هزار سالهء زال و...رویدادهائی است بیرون از عادت که همچون رشته‌ای استوار زمینهء تخیلی حماسه را تقویت می کند.

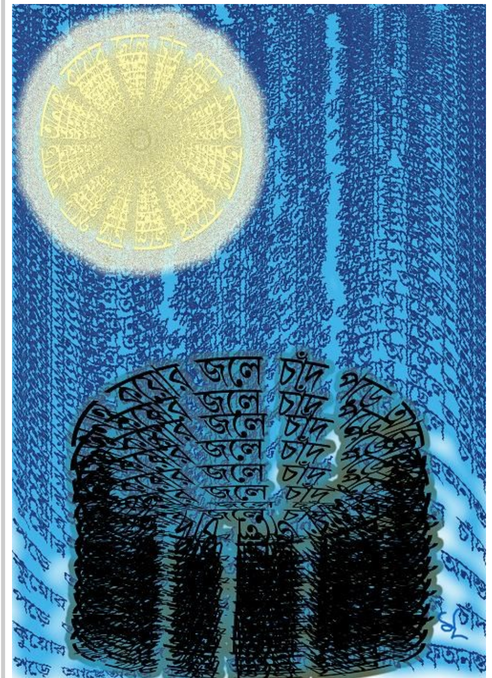


در تغییراتی که حماسه در تاریخ می یابد، عوامل«شگفت انگیزی» - یعنی عوامل توجیه خوارق عادات - دگرگون می شوند، زیرا عقاید ما وراء طبیعی یک قوم دگرگون می شود. مثلا در اقوامی که بت پرست اند یا به تعداد خدایان معتقدند راه توجیه خوارق عادت، با اقوام مسیحی متفاوت است. در مسیحت، قدیسین آئین مسیح و فرشتگان و شیاطین، جای آفریده های اساطیری را می گیرند. گونهء دیگری از عوامل توجیه خوارق عادات، وجود دارد و آن اعتقاد بسیاری از اقوام است به سحر و جادو و عالم ارواح و جن. در تمام این سه نوع، اساس کلی عقیده است. گاهی تخیل شاعر نیز خود عاملی است در پرداختن بعضی پدیده ها.

در میان ناقدان قدیم اروپا بر سر این موضوع اختلاف است که عامل توجیه خرق عادات، یعنی عنصر اصلی« شگفت آوری» باید ثابت باشد، یعنی همان الههء اساطیری یونان باشد یا باید به قدیسین آئین مسیح و خدا و فرشتگان بدل شود؛زیرا عقاید جامعه دیگرگون شده است. بوالو -در فن شعر خویش-منحصرا همان خدایان و پدیده‌های اساطیری را می پذیرد، اما شاتوبریان-در نبوغ مسیحت- عکس این عقیده را داشته است. در نظر شاتوبریان باید براساس عقاید مسیحت سخن گفت زیرا تمدن مسیحی، شعری می پذیرد با صبغهء مسیحیت.

هندسهء شعر حماسی:

هر حماسه، ناگزیر باید از وحدت کامل برخوردار باشد. این وحدت حاصل چند امر است:نخست اینکه یک حادثهء اصلی در آن وجود داشته باشد تا حوادث دیگر را در پی بیاورد. دوم اینکه یک قهرمان اصلی در آن باشد که حوادث را راهبری کند. حوادث را در چهار اصل می توان تصویر کرد:۱-آغاز، معمولا با خطابی به الهه یا یکی از قدیسان آغاز می شود:«ای خدای شعر» یا «ای...» که در آغاز هر بخش دیده می شود.۲-تغییرات ناگهانی در وضع قهرمانان مثلا کناره گیری ناگهانی قهرمان یا دخالت عناصر غیر طبیعی که مسیر حادثه را دگرگون می کند.۳-گره



حماسه:و آن هنگامی است که حوادث بگونه‌ای تصویر می شود که نیروها برابر می نمایند و خواننده حالت حیرت می یابد.٤-باز شدن گره، یعنی لحظه ای که آن موقعیت حساس با یک اقدام یا با یک حادثه باز می شود. در شاهنامه به جای یاد کردن از خدای شعر یا خدای دیگر فردوسی از مفهومی که خود بدان اعتقاد داشته (خدای اسلامی) سخن گفته و از راویان داستان از قبیل آزادسرو و یا...یاد می کند. ولی سه نکته دیگر نیز در شاهنامه مانند ایلیاد دیده می شود.

انواع حماسه:

با توضیحاتی که در باب خصایص حماسه یادآور شدیم و با توجه به آثار موجودی که حماسه خوانده می شوند باید حماسه را بدو گونه تقسیم کرد:حماسهء طبیعی و حماسهء مصنوعی.

۱. حماسهء طبیعی:

بر روی هم، منشأ حماسهء طبیعی، یک حادثهء تاریخی یا شبه تاریخی است (تاریخ بمعنی ابتدائی و اساطیری آن) این گونه حماسه ها مؤلفی مشخص ندارد. تمام ملت، در تمام نسلها، مؤلف این حماسه ها بوده اند.

۲. حماسهء مصنوعی:

حماسهء مصنوعی تقلیدی است از حماسهء طبیعی؛زیرا مجموعهء عوامل خود را از حماسهء طبیعی به وام می گیرد، از قبیل ساختمان و اینکه موضوع آن زمینهء قومی دارد و اشتمال بر صحنه های جنگ و داشتن زمینه های شگفت‌انگیز. در حماسهء مصنوعی دیگر تمام افراد ملت دخالت ندارند، بلکه فقط یک شاعر آنرا می سراید. حوادث غیر طبیعی نیز در این نوع حماسه، دیگر جنبهء آرایش دارد و ساختگی است.

اینگونه حماسه در حقیقت بازآفرینی حماسه است، نه آفرینش حماسه.

در دوره های متأخر فرهنگ اروپا، نوعی از شعر که جنبهء انسانی دارد، عنوان حماسه یافته بی‌آنکه شرایط اصل حماسه در آن رعایت شده باشد. در این نوع شعر فکر اصلی دگرگونی و پیشروی انسان است و قهرمان آن، انسان بمعنی عام کلمه است. در این نوع حماسهء صبغه ای از غنا(به اعتبار جنبهء حدیث نفس آن)نیز دیده می شود و حتی در آثار بعضی از شاعران رمانتیک از صبغهء رمز نیز بهره‌مند است.

یادآوری:

حماسه در ادبیات همهء ملت‌ها وجود ندارد. مثلا در ادبیات عرب، با تمام گسترشی که دارد، حماسه بمعنی علمی آن وجود ندارد. با اینکه لغت»حماسه «بیش از هزار سال است که در ادبیات عرب بکار می رود، عرب حماسه ندارد؛زیرا جامعهء قبیله ای عرب، ظرف تاریخی پیدایش حماسه را نداشته است. همیشه درگیری های قوم عرب، داخلی بوده است و جنگ میان قبایل نزدیک به یکدیگر. پیداست که از چنین جنگهای داخلی، حماسه(با آن شرایطی که یادآور شدیم) بوجود نمی آید.

در ادبیات عرب، حماسه به نوعی از شعر اطلاق می شود که به گونه ای از حالت خشم و خروش شخص گوینده (براساس«من» شخصی او و یادکرد افتخارات او (و گاه افتخارات قبیلهء او) سخن می گوید. کتابهایی از نوع حماسهء ابو تمام یا حماسهء ابن الشجری و دیگر کتاب هایی که عنوان حماسه بخود گرفته، جنگها و مجموعه هایی است از اینگونه شعرها و ریشهء لغوی حماسه نیز بمعنی خشم و درشتی و گاه جنگ است.

اصطلاح حماسه، در ادبیات فارسی که قدیم ترین ادوار نمونه های برجستهء حماسه را داشته، امری است جدید. در پنجاه سال اخیر کلمهء حماسه داخل تعبیرات نویسندگان و ادیبان ایرانی شده است وگرنه تا پنجاه سال قبل هیچ کس شاهنامه را حماسه نخوانده بود. در سالهای اخیر، با توجه به اصطلاح اپیک فرنگی Epique بعضی از ادبا (مقارن جشن هزارهء فردوسی ۱۳۱۳ هـ.ش.) کلمهء حماسه را بجای اپیک به کار بردند و رواج پیدا کرد. عرب‌ها خودشان از حماسه مفهوم اپیک را احساس نمی کنند به همین مناسبت در مورد کتابهایی از نوع شاهنامه یا ایلیاد یا مهابهاراتا لغت حماسه را به کار نمی برند، بلکه واژهء الملحمه را به کار می برند که بمعنی جنگ سخت خونین است. می گویند ملحمه الشاهنامه یا ملحمه ایلیاد.

در دورهء معاصر، هر نوع شعر را که از جنگ (به هر نوعی که باشد)سخن بگوید حماسه خوانده اند. براساس این توسع در تعبیر، تمام منظومه هایی که در بحر متقارب و به تقلید از شاهنامه سروده شده از نوع حماسه خوانده شده است و بر این اساس حماسه ها را به چند دستهء:ملی، تاریخی، مذهبی تقسیم کرده اند. در صورتی که در اکثریت قریب به اتفاق این آثار عناصر اصلی حماسه (که پیش از این در باب آن سخن گفتیم) اصلا وجود ندارد و صرفا جنگ عامل مشترک این آثار با نوع کامل حماسه است.

در فارسی حوزهء استعمال کلمهء حماسه، حتی از حد منظومه های جنگی هم فراتر رفته و هر نوع کار بزرگ یا درگیری اجتماعی و سیاسی را نیز، در روزنامه‌ها، حماسه می خوانند:حماسهء ملت ویتنام، حماسهء ملت فلسطین که منظورشان از حماسه در این مورد تنها نفس نبرد و جنگ است نه شعری و منظومه‌ای که از این یا آن نبرد سخن بگوید.

با توضیحاتی که در باب مفهوم دقیق حماسه و ریشه های آن یاد کردیم در ادب فارسی بجز شاهنامه، نمونه‌ای که مصداق کامل حماسه باشد بدشواری می توان یافت. در بعضی کتابها(از قبیل گرساسبنامه)صحنه‌هایی هست که با صحنهء حماسه یکسان می نماید و توسعا می تواند مصداق حماسه قرار گیرد.

از قرن پنجم به بعد نمونه‌هایی که بعنوان حماسه مطرح شده هرکدام یکی از عناصر اصلی حماسه (مثلا زمینه قومی، یا خارق العاده بودن حوادث، یا...)را دارد و دیگری را ندارد و چون ارزشهای قومی و ملی اندک اندک جای خود را به ارزشهای مذهبی و دینی داده تا این اواخر کوشش درستی برای خلق حماسه در ادبیات ما نشده بود. کوشش هایی که در سالهای اخیر برای بازخوانی و تحقیق در اساطیر ایرانی(از پورداود به بعد)آغاز شده زمینه را برای توجه به اساطیر ملی آماده کرده و جوانه هایی از ادب حماسی در شعر معاصر به ظهور پیوسته که از نظر احیای یک اسطوره، آرش کمانگیر اثر سیاوش کسرائی را می توان نام برد که با همه ایرادهایی که بنحوهء سرودن آن گرفته اند، نفس حادثه و نفس اسطوره زمینهء



حماسی کامل دارد، زیرا هم مایهء قومی و ملی دارد و هم حادثه غیر طبیعی در آن دیده می شود.

شعر غنائی

تعریف شعر غنائی:

شعر غنائی در نظر لامارتین و موسه و بسیاری از شاعران رمانتیک شعری است که شاعر،«خویشتن خویش» را موضوع آن قرار دهد و بهمین مناسبت تصور می کردند که شعر غنائی شعری است شخصی؛در صورتیکه چنین نیست. شعر غنائی شعری است کاملا اجتماعی و اگر تعریف این گروه را بپذیریم، بخش عمده‌ای از شعرهای غنائی را باید از حوزهء تعریف«غنائی» بیرون کنیم. تعریف دقیق شعر غنائی شاید چنین باشد:

«شعر غنائی سخن گفتن از احساس شخصی است»، بشرط اینکه از دو کلمه ء «احساس» و«شخصی» وسیع‌ترین مفاهیم آنها را در نظر بگیریم. یعنی تمام انواع احساسات: از نرم‌ترین احساسات تا درشت‌ترین آنها با همهء واقعیاتی که وجود دارد. احساس شخصی بدان معنی که خواه از روح شاعر مایه گرفته باشد و خواه از احساس او، به اعتبار اینکه شاعر فردی است از اجتماع، روح او نیز در برابر بسیاری از مسائل با تمام جامعه اشتراک موضع دارد.

دوران شعر غنائی:

شعر حماسی در دوران طفولیت جوامع بوجود می آید و شعر غنائی شعری است که در دوران جوانی جامعه ها رشد می کند. بدینگونه که فرد«خویشتن خویش» را بازمی یابد و«نداهای درون» خویش را می شنوند. با این همه شعر غنائی در جوامعی که به مرحلهء کهولت و پیری رسیده اند نیز ظهور دارد. عوامل آن: بکار بردن«من» بیش از حد، نیاز به لذت‌ها، بدبینی برخاسته از دست نیافتن به آرزوها، رنج حاصل از اندیشه دربارهء بودن و کوششهای ذهن در باب آزادی و...است. بر روی هم انسانیت در مرحلهء جوانی و پیری یک نوع اندیشه و احساس دارد، یعنی در پیری بازگشتی دارد به احساسات دوران



جوانی خویش، اما تعبیر و برداشت او از نوع احساسات، در دوران پیری و جوانی، یکسان نیست.

موضوعات شعر غنائی:

توانائی تخیل در آفرینش حوادث و قهرمانان، آنگونه که در شعر حماسی دیده می شود، بی‌کرانه است. اما در برابر نفسانیات انسان، این آفرینش در حدی معین می ایستد؛زیرا در نفس انسان احساسات ثابت است و نوع احساساتی که بشر در تاریخ با آن روبرو بوده در یک جدول معین، تقریبا ثابت مانده است. این احساسات موضوعات شعر غنائی است و می توان آنها را به احساسات مربوط به: فرد، خانواده، انسانیت، وطن، طبیعت و خدا تحدید کرد. با این تفاوت که نوع احساسات ما در برابر مسائل متغیر است. مرگ در یک دوره، برای افراد یک جامعه وحشتناک است و گاه ممکن است برای اجتماعی یا افرادی شیرین باشد. البته بعضی از این موضوعات به نسبت تازگی دارد؛مثلا حساس نسبت به انسانیت و یا احساس نسبت به وطن امری جدید است.

در شعر فارسی، وسیع‌ترین افق معنوی، افق شعرهای غنائی است. مطالعه در تطور انواع غنائی در ادب فارسی، گسترده ترین زمینهء بحث است. موضوعاتی که در ادب فارسی حوزهء شعر غنائی را تشکیل می دهد، تقریبا تمام موضوعات رایج است، بجز(حماسه و شعر تعلیمی). حتی داستانهای منظوم ادب پارسی (که نمی توان به دقت عنوان دراماتیک و نمایشی بر آن اطلاق کرد)همه در مقولهء شعر غنائی قرار می گیرند؛ و در یک نگاه اجمالی: شعرهای عاشقانه، فلسفی، عرفانی، مذهبی، هجو، مدح و وصف طبیعت همگی مصادیق شعر غنائی هستند. نکتهء قابل ملاحظه اینکه در ادبیات فارسی این مفاهیم اغلب با یکدیگر بهم آمیخته‌اند و یک قطعه شعر یا یک قصیده ترکیبی است از مجموعهء این مفاهیم. غزل فارسی که یکی از سرشارترین حوزه های شعر است، نمونهء خوبی است که در آن می توان آمیزش انواع غنائی را بخوبی ملاحظه کرد. در یک غزل حافظ مسائل اجتماعی (که با بیانی غنائی براساس«من» گسترده و اجتماعی شاعر مطرح می شود)با مسائل خصوصی (از قبیل مرثیهء دوست یا فرزند) و مباحث فلسفی(آغاز و انجام زندگی و سرنوشت انسان و اعتراض در برابر نظام کائنات) و هجو و طنز محیط و وصف طبیعت به‌هم می آمیزد؛ و در یک زمینهء کلی عرفانی سیر می کند. اینها همه انواع جداگانهء غنائی هستند که در شعر او ترکیب یافته اند.

در آغاز ادب دری، این انواع از یکدیگر بیشتر تمایز دارند. هر قدر شعر فارسی به کمال نزدیک‌تر می شود، این مفاهیم به یکدیگر بیشتر می آمیزند. ناگفته پیداست که یکی از علل اصلی این آمیختگی انواع غنائی در ادب فارسی (و نیز ادب عرب)، تأثیر قوالب شعری و سنت‌های ادبی است. حکومت قالب و فرم (مثلا شکل قصیده با قوافی پی‌درپی) سبب شده است که سلسلهء تداعی، انواع مضامین شعری را در یک شعر در کنار یکدیگر قرار دهد.

اصطلاح غنائی، که در برابر لیریک Lirique فرنگی در سالهای اخیر در ادبیات فارسی و عربی رایج دشه، در قدیم نبوده. چنانکه پیش از این گفتیم قدما برای مجموعهء غنائیات اصطلاح خاصی نداشته‌اند. تعبیراتی از نوع غزل یا تغزل در ادبیات ما بوده که در طول زمان مفهوم آن تغییرات وسیعی یافته است. همچنین هجو، مصادیق گوناگون داشته، اما مجوعهء اینها را بنام خاصی نمی خوانده اند. کلمهء غنائی (از ریشهء غنا بمعنی موسیقی و نواختن و آواز خواندن) برابر است با کلمهء لیریک(به معنی شعری که همراه با«لیر» -یک نوع آلت موسیقی- خواند می شده است) در زبان یونانی قدیم که بعدها به ادبیات اروپائی راه یافته.

امروز در مطبوعات و زبان منتقدان مطبوعات، اصطلاح غنائی یا لیریک بمعنی محدود و ناقص آن (چنانکه لامارتین و موسه تصور کرده بودند)به کار می رود. مثلا هر شاعری را که از عشق (بمعنی محدود و کودکانه و جوانانهء آن)سخن بگوید شاعر غنائی می خوانند؛ در صورتی که چنین نیست. تقریبا تمامی آثار شعری معاصران ما(جز در نمونه‌هایی که مصداق دقیق حماسه یا بعضی تجربه‌های نمایشی و گاه تعلیمی قرار می گیرد)نمونه های شعر غنائی است. با این تفاوت که در یک نوع از«من» تنها و رمانتیک و بیمارگونهء فردی سخن می رود (عاشقانه‌های روزنامگی و قطعه‌های ادبی منظوم) و در یک نوع از«من» گسترده و اجتماعی هنرمند(مثل بعضی از شعرهای نیما یا اخوان ثالث و ملک الشعراء بهار) سخن گفته می شود. همهء اینها مصادیق شعر غنائی هستند.

در بررسی انواع غنائی در شعر فارسی زمینه اجتماعی را نباید فراموش کرد. هجوهای فردی را با هجوهای اجتماعی نباید در یک طراز قرار داد. مرثیه های خصوصی را با مرثیه‌های عام و اجتماعی نباید یکسان شمرد؛و بر همین قیاس



هریک از انواع غنائی را با توجه به ارتباط و پیوندی که با جامعه و قلب تاریخ دارد، باید بخوبی بررسی کرد. در چنین سنجشی می توان ارزش گویندگانی از نوع حافظ یا عبید را بخوبی دریافت.

شعر نمایشی

تعریف:شعر نمایشی، عبارت از شعری است که در آن به تصویر و تجسم حادثه‌ای تاریخی یا خیالی از زندگی انسان پرداخته می شود و شاعر هیچگونه دخالتی در آن حادثه ندارد. در شعر نمایشی بهرحال، انسان، در پیوندی که با زندگی و طبیعت دارد، مطرح است. وظیفه اصلی نمایش بیان حادثه و تحلیل اشخاص است. همیشه یک حادثه اصلی وجود دارد که حوادث فرعی برای تصویر بیشتر و بهتر آن حادثه بوجود می آیند (Action) و آنچه به کمک این حادثهء اصلی می آید انتیریگ Intrigue خوانده می شود؛گرچه گاهی این دو را مترادف یکدیگر به کار برده اند. از قدیم برای حادثه اصلی یعنی اکسیون شرایطی قائل بوده اند که در تاریخ تحول درام تا قرون اخیر اعتبار خود را حفظ کرده است. این شرایط عبارتند از:۱-وحدت (یعنی یک موضوع و یک حادثه بر سراسر درام حاکم باشد) که البتهء این شرط در همه آثار رعایت نشده است ۲-پیوند منطقی حوادث و...

تقسیم‌هایی که از ادب نمایشی در ملل غرب شده بیشتر در حدود تراژدی و کمدی و درام است که به اختصار می توان در باب آنها چنین توضیح داد:

۱. تراژدی، تصویر ناکامی اشخاص برجسته است، از جهتی با حماسه پیوند دارد و از گذشتهء اساطیری یا تاریخی سرچشمه می گیرد و گاه دوری زمان جای خود را به دوری مکان می دهد. هنرمند بجای آنکه از گذشتهء دور (خواه تاریخی و خواه اساطیری) سخن بمیان آورد، از مکانی دور در زمانی نزدیک سخن می گوید. اینکه در تعریف تراژدی گفته اند:«قهرمانان آن در پایان دچار مرگی دلخراش شوند» به این معنی است که مرگ قهرمانان نتیجهء اجتناب ناپذیر تضادها و تلاش هایی باشد که مسیر داستان آن را بوجود می آورد. هر تراژدی، در آنسوی غمی که تصویر می کند، نشان دهندهء فتحی بزرگ است که در خواننده شور و هیجان می آفریند. ریشهء کلمهء تراژدی بمعنی آواز بز Tragedy است (یونانی:تراگودیا) که در تعبیرات مفسران اسلامی ارسطو(مانند ابن سینا) بگونه طراغودیا درآمده است، گویا از ترانه‌ای سرچشمه می گیرد که یونانیان قدیم، هنگام مراسم قربانی دیونوس یا در سوگ او می خوانده‌اند. علاوه بر وحدتهای سه گانه(زمان، مکان، داستان) در تراژدی از طرز

بیان موزون و سنگین و موضوعات برجسته (سرنوشت و مسائل ابدی) باید کمک گرفت.

۲. درام، در اصل بمعنی کاری است که انجام می شود و بهمین مناسبت بمعنی مطلق نمایش و تئاتر بکار می رود. ولی در کنار تراژدی و کمدی بمعنی نمایشی است که بنیاد آن بر تعارض یا تضاد است و همه نوع صحنه(شاد یا غمگین)در آن ممکن است در کنار یکدیگر قرار داشته باشد. درام کوششی است برای نشان دادن شکل عادی زندگی. از اوایل قرن نوزده شیوع این نوع نمایشها فزونی گرفت. بسیاری از تعزیه ها و تقلیدهای ایرانی را می توان در حوزهء مفهومی این اصطلاح قرار داد. گفته‌اند یک درام خوب سه کار می کند:«سرگرم می کند، چیزی می آموزد و حالی برمی انگیزد.»

۳. کمدی، تصویر عیوب یا رذیلت های اخلاقی است بگونه‌ای که مایهء خنده و ضحک باشد. از نظر اینکه عامل اساسی در خلق کمدی، نفسانیات انسان و غرایز اوست از قبیل بخل و حسد و عشق، با تراژدی گاه بهم نزدیک می شوند و بگفته یکی از ناقدان، آنجا که کمدی پایان می گیرد تراژدی آغاز می شود. یکی از مشکلات بحث در کمدی این است که بدانیم« مضحک» یا «ضحک»-(خنده)چیست، بیشتر بر این عقیده اند که خاستگاه طبیعی آن، تضاد میان دو امر است. اما هر تضادی خنده آور نیست.

با شرایطی که در کتب نقد ادبی فرنگ در باب شعر نمایشی یاد کرده اند، در ادبیات ما شعر نمایشی (و بطور کلی ادب نمایشی) جلوه ای ندارد، مگر اینکه از بعضی شرایط شعر نمایشی صرف نظر کنیم و هر نوع شعری را که تصویرگر حادثه ای (باشد از مقولهء شعر نمایشی بدانیم، در آن صورت بسیاری از داستانهای عاشقانهء ادبیات ما (حتی داستانهای غیر عاشقانه) می تواند توسعا در مقولهء شعر نمایشی قرار گیرد و بسیاری از داستانهای شاهنامه از نمونه های عالی تراژدی بحساب می آید، مانند داستان رستم و اسفندیار، رستم و سهراب و سیاوش که بیشترین شرایط تراژدی را بمعنی عالی و جهانی آن دارا هستند.

در اواسط عصر مشروطه، کوشش میرزادهء عشقی در«سه تابلو مریم» و نمایشنامهء «کفن سیاه» از اولین اقداماتی بشمار می رود که شعر فارسی را به حدود تجربه های بیان نمایشی نزدیک کرده است و پس از او کوشش های نیما یوشیج(چه در«افسانه» و چه در «مرغ آمین») قدمهائی است در این راه. شاید توفیق آمیزترین کوششها در راه گونه ای از شعر نمایشی، کوشش های م. امید باشد در شعرهائی از نوع:« کتیبه»، «شهر سنگستان»، «مرد و مرکب» که بیشترین صبغه را از خصایص شعر نمایشی دارد. نوعی از ادب منظوم ما، که از عصر صفویه، سابقه دارد و تعزیه خوانده می شود، گونه ای دیگر از همین عالم شعر نمایشی است.

اصولا هنر نمایش در ایران-در قیاس با یونان و ملل اروپا-بسیار ابتدائی و اندک مایه است. شعر نمایشی نیز همین حالت را دارد. جای هرگونه تجربه‌ای در این راه، همچنان خالی است.

شعر تعلیمی

تعریف: در هریک از انواع قبلی شعر، که پیش از این یاد شد، غرض لذت بخشیدن است و در مرحلهء بعد است که سودهای دیگری ممکن است در نظر گرفته شود. اما در شعر تعلیمی، برعکس، هدف آموختن است و تعلیم. حال اگر در خلال شعر تعلیمی داستان یا وصفی مطرح شود(که مایه‌های غنائی در آن جلوه کند) این ها اموری عارضی و ثانوی هستند. این وصف ها و این قصه ها، در خدمت مسألهء دیگری هستند که آن آموختن و تعلیم است و بدینگونه است که خواننده«لذت شراب حقیقت را در جامهای زیبائی و جمال»احساس می کند. مادهء اصلی شعر تعلیمی علم و اخلاق و هنرهاست یعنی:حقیقت نیکی(خیر)و زیبائی است.

بر روی هم دو نوع شعر تعلیمی در ادبیات ملل دیده می شود: نوعی که موضوع آن خیر و نیکی است (حوزهء اخلاق) و نوعی که موضوع آن حقیقت و زیبائی است (حوزهء شعرهایی که مسأله‌ای از علم یا ادب را می آموزند) و از دیرباز هر دو نوع نمونه هایی داشته است.

در ادب فارسی شعر تعلیمی در هر دو شاخهء اصلی خود، دارای بهترین نمونه هاست. بخش عمده‌ای از ادب متعالی ما را شعر تعلیمی بوجود می آورد. آثار اغلب شعرای غیر درباری سرشار از زمینه‌های تعلیمی است. حتی ادب درباری نیز در موارد بسیاری مایه‌های تعلیم اخلاق بخود گرفته است. نوع دیگری از شعر تعلیمی (که قصد آن آموختن حقیقت و علم است) نیز در ادب ما از آغاز وجود داشته، و آن نوعی است که شاعران قالب شعر را (یعنی نظم:وزن و قافیه و بعضی فوت و فن‌های دیگر شاعری را) در خدمت آموزش یک مقصود به کار برده اند. از این رهگذر منظومه های بسیاری در زمینه های علوم پزشکی، ریاضیات، نجوم، ادب، لغت و تاریخ بوجود آمده است. از قرن چهارم دانشنامهء میسری در طب نمونهء اینگونه از شعر تعلیمی است و بعدها در قرن ششم نصاب الصبیان ابو نصر فراهی و مقلدان او که تا قرن اخیر ادامه داشت، همه و همه نمونه های شعری تعلیمی از نوع اخیرند.

ناقدان ادب برای شعر تعلیمی، از نظر تاریخی، دو مرحله قائل‌اند:نخست مرحلهء ابتدائی و آغازی و آن هنگامی است که دانش‌های بشر-بعلت محدودیت- بهم آمیخته است و گذشته از این نوشتن، بسیار اندکیاب و دشوار است. از این رهگذر است که نظم وسیله ای می شود برای تعلیم و بخاطر سپردن هرگونه دانستنی و مسأله‌ای. در ادب عرب، پریشانی و گسستگی معانی را، در یک قصیده، باید نتیجهء همین خصوصیت دانست زیرا قصیده و بطور کلی شعر که دیوان عرب خوانده شده، گنجینهء همهء دانشها و مطالب قابل یادگیری ایشان است. چون رسم کتابت و تحریر در میان قوم عرب رواج چندانی نداشته، ایشان هر نکتهء قابل ملاحظه ای را-برای اینکه فراموش نشود-در قالب نظم به رشته ای خاص می کشیده‌اند و همین سنت سبب شده است که در دوره های بعد که فرهنگ و نوشتن در میان ایشان شیوع یافته، باز هم پراکندگی و تعدد حوزهء معانی در قصاید عرب از خصایص اصلی شعر ایشان بشمار رود. وزن و قافیه‌ای که بر اغلب امثال و حکم عامیانه حاکم است نتیجهء همین خصوصیت است.

یکی دیگر از ادواری که برای شعر تعلیمی شناخته اند دوران انحطاط جوامع است.وقتی خلاقیت و ابتکار هنری در جامعه ای بمیرد هنرمندان و شاعرانش بکار نظم مسائل مختلف میپردازند، زیرا علم یا تاریخ یا ادب را موضوع آماده ای برای جلوه دادن استعداد نظم خود تشخیص میدهند و صنعت جای الهام را میگیرد.

شعر پارسی

قصیده ای از **دکتر شفیعی کدکنی**

ای شعر پارسی! که بدین روزت اوفکند؟



کاندر تو کس نظر نکند جز به ریشخند
ای خفته خوار بر ورق روزنامه ها!
زار و زبون، ذلیل و زمینگیر و مستمند
نه شورو حال و عاطفه، نه جادوی کلام
نی رمزی از زمانه و نی پاره ای ز پند
نه رقص واژه ها،نه سماع خوش حروف
نه پیچ و تاب معنی، بر لفظ چون سمند
یا رب کجا شد آن فر و فرمانروایی ات
از ناف نیل تا لبه رود هیرمند
یا رب چه بود آن که دل شرق می تپید
با هر سرود دلکشت، از دجله تا زرند
فردوسی ات به صخره ستوار واژه ها
معمار باستانی آن کاخ سربلند
ملاح چین، سروده سعدی، ترانه داشت
آواز برکشیده بران نیلگون پرند
روزی که پایکوبان رومی فکنده بود
صید ستارگان را در کهکشان کمند
از شوق هر سروده حافظ به ملک فارس
نبض زمانه می زد، از روم تا خجند
فرسنگ های فاصله، از مصر تا به چین
کوته شدی به معجز یک مصرع بلند
اکنون میان شاعر و فرزند و همسرش
پیوند بر قرار نیاری به چون و چند
زیبد کزین ترقی معکوس در زمان
از بهر چشم زخم، بر آتش نهی سپند
کاین گونه ناتوان شدی اندر لباس نثر
بی قرب تر ز پشگل گاوان و گوسپند
جیغ بنفش آمد و گوش زمانه را
آکند از مزخرف و آزرد زین گزند
جای بهار و ایرج وپروین جاودان
جای فروغ و سهراب و امید ارجمند
بگرفت یافه های گروهی گزافه گوی
کلپتره های جمعی درجهل خود به بند
آبشخور تو بود، هماره ضمیر خلق
از روزگار «گاهان» وز روزگار «زند»
واکنون سخنورانت یک سطر خویش را
در یاد خود ندارند از زهر تا به قند
در حیرتم ز خاتمه شومت ای عزیز
ای شعر پارسی که بدین روزت اوفکند؟

زمینه‌ی پیدایش و پیشرفت ادبیات مدرن فارسی: سعیده رجایی‌پور



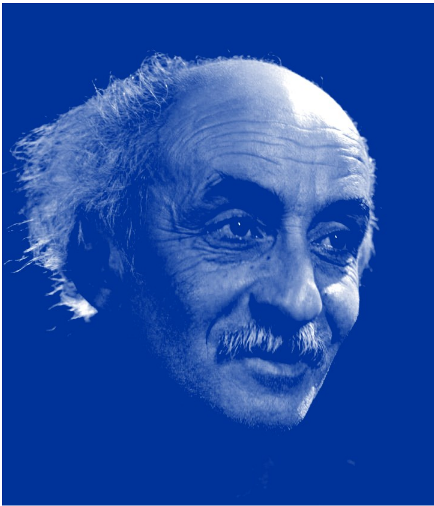
تا قبل از مشروطیت، شاعری یک شغل و منبع درآمد بود. شاعر مثل یک منشی و مستوفی، در استخدام حاکم و امیر و سلطان بود و مطابق میل او سخن می‌گفت و از صله و جایزه و مستمری او بهره‌مند می‌شد. اما از انقلاب مشروطیت به بعد، با مطرح شدن مفاهیم جدیدی همچون علایق ملی و امید به آزادی و قانون‌مداری و شایسته‌سالاری، اکثر شاعران به جرگه‌ی آزادی‌خواهان پیوسته‌اند و تعهد و مسئولیت اجتماعی و سیاسی بر استفاده‌های مالی از طریق شعر رجحان یافته و جز معدودی که نان به نرخ روز خورده و سنت پیش از مشروطیت را ادامه داده‌اند، اکثر قریب به اتفاق شاعران یک‌صد ساله‌ی اخیر، نان از قبل خویش خورده و خود را به ارباب زور و زر نفروخته‌اند.

عمده‌ی شاعران عصر مشروطیت به‌طور طبیعی برداشتی سطحی و احساسی از این جنبش داشتند و عملکرد سطحی‌شان در شعر، در حد تغییر کلمات از «معشوق» به «ملت» و «اشتر» به «ترن» داشت. تنها گروه اندکی بودند که معنی ناگزیری تاریخی را می‌دانستند و می‌دانستند که این جنبش، زندگی روزمره و آداب و رسوم و شعر و زبان و معنی زیبایی را تغییر و همه‌ی امور را از سنت به مدرنیته سوق خواهد داد.

شاعران نوگرا و نوسرای ایران عمدتاً تحت تأثیر ادبیات فرانسه بودند. این تأثیرگاه مستقیم و گاه از طریق ادبیات روسیه و ترکیه بود. شاعران اولیه‌ی نوگرای ایران تحت تأثیر شاعران اولیه‌ی نوگرای غرب یعنی رمانتیک‌ها و سمبولیست‌ها بودند. نیما که به شدت تحت تأثیر سمبولیست‌های فرانسه بود، در تحلیل‌های درخشانش از ادبیات جهان و بیان اجتناب‌ناپذیری تغییر زیبایی‌شناسی شعر فارسی، به سمبولیست‌های غرب اشاره‌های زیادی دارد. پس از مشروطیت در نتیجه‌ی نفوذ فرهنگ نو در ذهن و زبان شاعران، عناصر تخیل و آرمان‌های شاعر تغییر کرد و مخاطب شاعر هم که پیش از مشروطیت شخص حاکم و سلطان بود، پس از مشروطیت به جامعه و ملت گسترش یافت. نتیجه‌ی مستقیم این تغییر آن بود که عواطف شاعر به جای من شخصی و فردی، به یک من اجتماعی و ملی تبدیل شود. تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا نهضت مشروطیت، بیشتر تاریخ خواص و نخبگان جامعه بود. چون اکثر مردم، بر خواندن و نوشتن توانایی نداشتند و ادب گفتاری و شنیداری بیش از نوشتاری، و آثار منظوم بیش از آثار منثور در میان عامه‌ی مردم شایع بود. مشروطیت اگرچه انقلابی تمام عیار نبود، ولی در تحول اجتماعی و فرهنگی ایران نقطه‌ی عطفی بود که بر اثر آن نهادهای جدید فرهنگی از جمله مدارس جدید، مطبوعات، و احزاب تأسیس شدند و شاعران و سخنوران، دوشادوش ناطقان، سخنرانان و نویسندگان، ادب فارسی را با شور انقلابی و پیام‌های سیاسی به میان مردم بردند. عده‌ای از سرایندگان ایرانی در آن دوران، بر عقیم بودن اوزان سنتی آگاه شدند و در پی ساختارشکنی از وزن شعر فارسی برآمدند. در واقع آنان معتقد بودند - به تعبیر فرخی یزدی - که: «این شکل زندگی نبود قابل دوام/ خوب است این طریقه‌ی بد را به هم زنیم».

تا پیش از ورود به عرصه‌ی مدرنیته که انسان‌ها از هیچ‌گونه «فردیت» برخوردار نبودند و لذا مسائل و دغدغه‌های خصوصی‌شان امکان و قابلیت ورود به شعر شاعر را نداشت، موضوعات قابل طرح، کلیاتی بودند تغییرناپذیر، مقدس، تثبیت شده و تأئید شده. با جنبش مشروطه که قرار شد مردم ارزشی پیدا کنند و شناسنامه داشته باشند و سرنوشت‌شان را خودشان تعیین نمایند، شاعران به بیان فردیت خویش در شعر همت گمارند. بسیاری از واژه‌ها، تعابیر، تصاویر، استعاره‌ها دیگر در آن چهارچوب بسته نمی‌گنجید؛ اشکالی هم نداشت که نگنجد، چون هرگز در هیچ دوره‌ای، چهارچوب و قالب، جزء ذات و جوهر شعر نبود. لذا آن چهارچوب توسط چند نفر مثل تقی رفعت، ابوالقاسم لاهوتی و نیما یوشیج شکسته شد و ما با اوزان شکسته مواجه شدیم. وزن از حالت امری و عرضی و زینتی خارج شد و به همراه شعر خلق گردید. شاعر دیگر به آسمان و دیگر فرآورده‌های متافیزیکی آن نظر نداشت، بلکه سر در آستان واقعیات عینی و رخدادهای اجتماعی نهاد. شعر عصر مشروطه از رنج واقعی سخن می‌گوید. از عشقی می‌سراید که بسته‌ی تن و جسم آدمی است و برای لذت جسمانی به کار می‌آید. او از تفاوت‌های اجتماعی و نابرابری‌های عینی می‌پرسد و بر ساختار بسته و از پیش تعیین‌شده‌ی جامعه نهیب می‌زند. گفتمان مسلط پیش از مشروطه در شعر چون گفتمانی دینی بود، گفتمانی بود که بالاتر از بشر جریان داشت و بشر کسی نبود که در آن تردید کند، و اگر هم کسی اگر و مگری در میان می‌آورد بر آن همان می‌رفت که بر سر حلاج و شیخ شهاب‌الدین سهروردی و عین‌القضات و دیگران رفته بود. سمت‌گیری اصلی جنبش مشروطیت رسیدن به فردیت حقیقی و حقوقی افراد بود.

تا پیش از مشروطیت واژه‌ها عموماً بار اخلاقی داشتند، بعد از آن بود که بار حقوقی یافتند. مثلاً از آزادی معنی آزادگی دریافت می‌شد که قصد و غرض «استغنا» و بی‌نیازی بود. با انقلاب مشروطیت است که لغت زن که در کتاب‌ها از او یاد می‌شد، یا موجودی مطلقاً منزه و پاک بود و یا دیو. با انقلاب مشروطیت بود که زن هم به عنوان یک انسان که مجموعه‌ای از گوشت و خون است مطرح شد. از عدالت، تنها در حوزه‌ی الهیات بود که سخن به میان می‌آمد که بعد معلوم شد از اختیارات آدم‌هاست. نتیجه اینکه با انقلاب مشروطیت دو گروه واژه‌ی جدید وارد کارزار زندگی می‌شوند؛ نخست واژه‌هایی که پیشتر هم بودند و گسست از سنت معنایشان را عوض می‌کند. دوم، واژه‌های تازه، که نیاز به زندگی جدید به وجودشان می‌آورد.



نیما، به نوعی، نتیجه و ثمره‌ی تحولی را که شعر فارسی از پیش‌زمینه‌های جنبش مشروطیت و ایده‌هایی که در آن جنبش مطرح شدند، در خود جای داده بود و در ادبیات منظوم ایران نهادینه کرد. نیما، نتیجه و ثمره‌ی جنبش مشروطه است نه شاعر مشروطه. تأثیر آرا و شعر نیما بر شعر معاصر بسیار روشن است زیرا مسیر هزارساله‌ی شعر فارسی را تغییر داد. شعر امروز ما، به رغم بهره‌های فراوانی که از شعر سنتی ایران گرفت و می‌گیرد، در ادامه‌ی شعر سنتی فارسی نیست.

شعر امروز فارسی‌زبانان دنیا، ادامه‌ی آرا مدرنیتی اوست. ارزش نیما در این بود که با تحلیلی روشن، مسیر و آینده‌ی فرهنگی را می‌دید. مشخصه‌ی شعر نیما به لحاظ محتوایی، روی‌گردانی از تکرار و کلی‌گویی‌های تثبیت‌شده‌ی تقدس‌آمیز، و توجه به بیان تجربه‌های شخصی و فردیت یافته‌ی شاعر، و از نظر فرم، ساختمند کردن شعر بود.

تاریخ ادبیات مدرن ایران رسماً از انقلاب نیما آغاز می‌شود. ویژگی مهم شعر نیما نسبت به همه‌ی آنچه پیش از او اتفاق افتاده است توجه او به فردیت شاعر و تغییر جایگاه عمل شاعری از بیرون به درون شاعر است. نیما به عکس شاعران پیش از خودش معتقد بود که کار شاعر توضیح دادن «واقعیت» نیست. او باور داشت که «هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند.» این تشریح فرق داشت با توضیح دادن، چیزی از فردیت شاعر با آن بود که محصول را به ذهن و زبان شاعر نزدیکتر می‌کرد. عصر استقلال شاعر از معیارهای پیش‌اندیشیده و حرکت به سمت خلق معیارهای شخصی در شعر فرا رسیده بود. از پس نیما شاعران دیگری چون شاملو و اخوان و رؤیایی هرکدام با گسترش نظریه‌ی بازنمایی، شکلی خاص برای آن پیشنهاد کردند. به این ترتیب مرزهای ادبیات مدرن شکل گرفت و سبک‌های متعدد درون گفتمان نیمایی ساخته شد. این مرزها سازنده‌ی مکتب‌هایی شد که هرکدام معتقد به مسیر خاصی برای حرکت از درون شعر به سمت بازنمایی جهان بود. یکی به تمثیل اصالت می‌داد،

آن دیگری به روایت و آن یکی دیگر فضاسازی. در واقع هر یک از این مکتب‌ها با انتخاب روشی خاص خود، برای رسیدن به این هدف، گوشه‌ای اختصاصی در تاریخ ادبیات مدرن دست و پا می‌کنند.

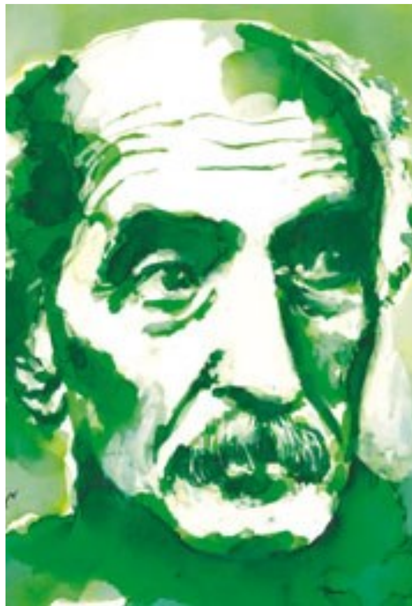
شعر زنده‌ی معاصر درست همین‌جاست که با سنت پیش از خودش زاویه می‌سازد. از اواخر دهه‌ی ۶۰ خورشیدی گروهی از شاعران به ضرورت تغییر در بنیان‌های شعر واقف شدند. اینان دریافته بودند که گزینش بخش‌هایی از واقعیت و ارایه دادن آن در قالب شعر با رویکردی مشخص و از پیش‌اندیشیده، به خودکار شدن زبان و زایل شدن تأثیر و تازگی شعر منجر می‌شود. این بود که هر کدام در سبکی که می‌پسندیدند به سوی مرزهای بین آن سبک و سبک‌های دیگر حرکت کردند. این حرکت دسته جمعی به نقطه‌ای مشترک معطوف بود. به فضایی تازه که تا پیش از آن تاریخ، از وجود آن غفلت شده بود و می‌رفت تا انقلابی دیگر در شعر فارسی ایجاد کند: فضای بیناسبکی. به این ترتیب امکانات همه‌ی سبک‌های تاریخ شعر فارسی یک‌جا و بدون ترجیح در اختیار شاعر قرار گرفت تا به فراخور مورد، در شعر خود آن‌ها را احضار کند. متن‌های فارسی پیش از این تاریخ، ماده‌ی خامی شد در دست‌های کسانی که آمده بودند برای شعر، آینده‌ای دیگر رقم بزنند. در این آینده‌ی جدید هرکس از جایی که در آن ایستاده بود به سمت مرز بین سبک‌های ادبی و مرز بین جنس‌های ادبی حرکت کرد و به این ترتیب نامگذاری آنچه از این حرکت حاصل می‌شد به کاری بیهوده و بی‌معنا تبدیل شد.

شاید مهم‌ترین موضوع در تحولات ادبی این قرن، ظهور شعر نو در ادبیات فارسی است که فصلی نو در زبان و ادبیات فارسی گشوده است. درخت تنومند شعر فارسی، اکنون دوشاخه‌ی قوی دارد و از این هر دو شاخه‌ی بس پربار و پرثمر یکی شاخه‌ی شعر نو است که بزرگانی چون نیما، شاملو، اخوان ثالث و شفیعی کدکنی و... را به ادبیات ایران زمین ارمغان کرده است و دیگری شاخه‌ای که ملک الشعرای بهار را که بزرگ‌ترین شاعر فارسی‌زبان چند سده‌ی اخیر است پروریده. از عناصر مهم در تحول شعر معاصر، ظهور زنان شاعر است. ما در کل تاریخ ادبیات فارسی از آغاز تا مشروطیت تعداد بسیار اندکی زن شاعر داشته‌ایم؛ یعنی از عصر باستان تا پایان عصر رضاشاه، نامدارترین و بزرگ‌ترین زن شاعر ایران، پروین اعتصامی بود. اما امروز تعداد زنان شاعر کمتر از مردان نیست و البته شاعران زن بسیار خوبی هم داریم که شعرشان خواندنی و ماندنی است.

منابع:

۱- شعر عصر مشروطه، تغییر در فرم و تحول در محتوا، مصاحبه‌ی شمس لنگرودی با فصلنامه‌ی الکترونیکی تلاش
۲- تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول، شمس لنگرودی
۳- تأملی بر تحولات شعر معاصر فارسی، دکتر سید حسن امین
۴- نگاهی به جایگاه شعر معاصر در تاریخ ادبیات مدرن فارسی، علیرضا بهنام، روزنامه‌ی اعتماد ۲۸ تیر ۱۳۸۴

دو سروده از **نیما یوشیج**



که می خندد؟ که گریان است؟

گذشتند آن شتاب انگیز کاران کاروانان
سپرها دیدم از آنان، فرو برخاک
که از نقش وفور چهره های نامدارانی
حکایت بودشان غمناک.
بدیدم نیزه ها بیرون
به سنگ از سنگ، چو پیغام دشمن تلخ
بدیدم سنگ هائی بس فراوان که فرو افتاد
به زیرکوه همچون کاروان سنگ ها ی منجمد برجا
چراغی، جز دمی غمگین، برآن نوری نیفشانید
سری را گردش اشکی فزون از لحظه ئی آنجا نجنبانید
کنون لیکن که از آنان نشانی نیست و آنجا
همه چیزست در آغوش ویرانی و ویران ست
که می خندد؟ که گریان ست؟

شب دیجور دارد دلفریبی باز
شکاف کوه می ترکد، دهان درّه ئی با دره دمساز
به نجوایی ست در آواز
صدایی، چون صدایی که به گوشم آشنا بوده ست
مرا مغشوش می دارد
به هم هراستخوانم، می فشارد
در آن ویرانه منزل
که اکنون حبسگاه بس صداهای پریشان ست
بگو با من، که میخندد؟ که گریان ست؟

بگو با من چقدر از سالیان بگذشت
چگونه پر می آمد قطار گردش ایام
زکی این برف باریدن گرفته ست؟
کنون که گل نمی خندد
کنون که باد از خار و خس هر آشیان که گشت
ویرانه
به روی شاخه ی «مازو»ی پیری
به نفرت تار می بندد
درآن جای نهان (چو دود کز دودی گریزان ست)
که می خندد؟ که گریان است؟

تیر ماه سال ۱۳۲۵

وای بر من!

کشتگاهم خشک ماند و یکسره تدبیرها،
گشت بی سود و ثمر.
تنگنای خانه ام را یافت دشمن با نگاه حیله اندوزش
وای برمن! می کند آماده بهر سینه ی من تیرهائی
که به زهر کینه آلوده ست.
پس به جاده های خونین، کلّه های مردگان را،
به غبار قبرهای کهنه اندوده،
از پس دیوارمن، برخاک می چیند.
وز پی آزارِ دلِ، آزردگان،
در میان کلّه های چیده بنشیند،
سر گذشت زجر را خواند....
وای برمن! در شبی تاریک از اینسان،
برسراین کلّه ها جنبان،
چه کسی آیا ندانسته گذارد پا؟
از تکان کلّه ها آیا سکوت این شب سنگین،
(کاندران هر لحظه مطرودی فسون تازه می بافد) کی که بشکافد؟
یک ستاره از فساد خاک وارسته،
روشنائی کی دهد آیا!
این شب تاریک دل را؟

عابرین! ای عابرین!
بگذرید از راه من، بی هیچ گونه فکر.
دشمن من می رسد می کوبدم بردر.
خواهدم پرسید، نام و هرنشان دیگر.
وای برمن !
به کجای این شب تیره بیاویزم قبا ی ژنده ی خود را،
تا کشم از سینه ی پر درد خود بیرون
تیر های زهر را دلخون.
وای برمن !

۲۴بهمن ماه ۱۳۱۸

پای برهنه: داستانی از جویس کرول اوتس

برگردان از: اسدالله امرایی



JOYCE CAROL OATES

آسمان گرفته بود و هوا رو به سردی می‌رفت. شب سرد اول پاییز بود. اولین جایی که چشمش را گرفت ساق‌های خوش‌تراش و برهنه‌ی او بود که آرام آرام از پارکینگ پیاله فروشی کی بورد لونج تن‌می‌کشید و می‌رفت. پارچه‌ی ابریشمی دامن‌اش با هرتکان تکه‌ای از ران خوش ترکیب او را نشان می‌داد. با کفش‌های پاشنه بلندی که به پا داشت موقع راه رفتن کمی لنگر برمی‌داشت اما مست نبود هیچ کس او را مست ندیده بود. از کجا آمده بود و به کجا می‌خواست برود به او ربطی نداشت آن شب او را تنها دید و شتابان. لابد خودش می‌دانست کجا می‌رود و چه می‌خواهد یا دستکم از راه رفتنش اینطور برمی‌آمد.

اسمش روندا بود با ته لهجه‌ای از ویرجینیای غربی با صدایی تو دماغی. اسم فامیل و شماره تلفن و آدرس نداشت برای این که خودش می‌گفت همیشه "اسباب می‌کشد" و یکجا بند نمی شود. همیشه دنبال "جا" می‌گشت و در قید خیلی از حرف‌ها نبود. آنچه برایش اهمیت داشت پیدا کردن بچه‌هایش بود. دختر چهارده ساله‌اش شانن و پسر کوچکش پیتر. توی پیاله‌فروشی عکس بچه‌ها را دست به دست می‌گرداند و اگر فرصتی می‌یافت که روی چهار پایه بند شود، می‌نشست. نشسته و ننشسته می‌پرید. از تنش آتش می‌ریخت و چشمهایش درشت بود و خماری دلنشینی درآن موج می‌زد. خوش برو رو بود. اما چیزی کم داشت انگار، خنده‌های تند و تیز و بدن خوش‌تراش خیلی زنانه‌اش جذابیتی بی‌حد به او می‌بخشید. علامت مشخصه‌اش خنده‌های گاه نابه‌جایش بود. رفقا می‌گفتند روندا یك خانم است. خانم یك پارچه و تمام عیار هرچه دلت بخواهد.

صورتی جمع و جور و سه گوش داشت، لب قیطانی و بینی پهن. ماتیك و برق لب و عطرش هم به جا. عطر زیادی مصرف می‌کرد. همیشه لباس تنگ و چسبان و خوش‌رنگ می‌پوشید، سبز لیمویی، سرخابی و پارچه‌ی ابریشمی و گاه بافتنی تابستانی. اصلا سراغ شلوار و کفش پاشنه تخت نمی‌رفت. هی بچه‌ها کمکم می‌کنید آنها را پیدا کنم. بچه‌هایم را؟ نه؟ با نگاهی ملتمسانه عکس‌ها را به دست این و آن می‌داد. همین برای مدعایش کافی بود نه؟ آنها را گم کرده بود و تا پیدا کردن‌شان از پا نمی‌نشست. او کمك می‌خواست. هرنوع کمکی که شانن و پیتر را به او برساند غنیمت به حساب می‌آمد.

شانن توی بعضی از عکس‌ها نُه ساله بود. توی عکس‌های بعدی استخوان ترکانده بود. دختری نوجوان با لب‌های قلوه‌ای و ماتیك‌زده که جلو دوربین شکلك درآورده بود. صورت سه‌گوش جمع و جوری داشت و با لباس جین و بلوز گشادش آفتی به نظر می‌آمد. پیتر از بچه‌های شیرینی بود که معقول به دل آدم می‌نشست. هفت سال را داشت. موی بور پف کرده و چشمهای براقش که نور فلاش را بازمی‌تاباند آدم را بی‌اختیار جلب می‌کرد. کمك می‌کنید پیداشان کنم؟ شما چطور؟ کمك می‌کنید ؟ شما این بچه‌ها را ندیده‌اید ؟ التماس را درعمق نگاهش می‌خواندی. صدایش گاه خش برمی‌داشت و با آن لحن تو دماغی تند و تیز و گزندگی تیغ را پیدا می‌کرد. اولین شبی که روندا را دید از او پرسید بچه‌ها فرار کرده‌اند؟ به کلانتری خبرداده‌ای؟ پاسبان‌ها خبری پیدا کرده‌اند؟ خنده‌کنان چشم‌هایش را بسته بود و سرش را تکان می‌داد. مگر خودش مرده که سراغ پاسبان برود. پاسبان‌ها همه عمله‌ی شیطان هستند. همه می‌دانند چه تخم و ترکه‌ای هستند.

مثل بچه‌ها گریه می‌کرد و اشك می‌ریخت چابکانه خودش را به دستشویی زنانه می‌رساند و بزك درهم‌ریخته و آشفته‌اش را درست می‌کرد و سرمیز دیگری سبز می‌شد می‌گفت این بچه‌ها را ندیده‌ای؟ اگر یك جو شرف توی رگ‌هاتان باشد حتما به من درمانده کمك می‌کنید تا بچه‌ها را زیر پروبالم بگیرم. من که ندارم عوض‌تان را بدهم اما تا آخر عمر مدیون شما می‌شوم. کسی این بچه‌هارا ندیده؟

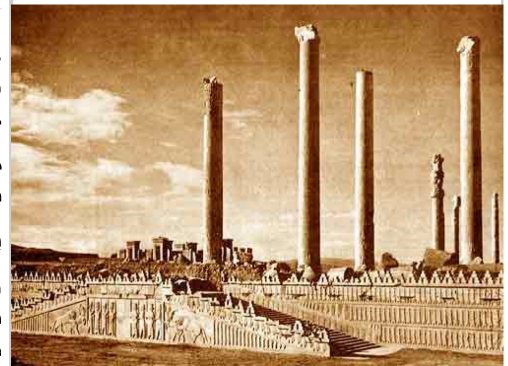
گوشه‌ی عکس‌ها از آن همه دست به دست چرخیدن گرد شده بود. حتی بچه‌هایی که قبلا هم عکس‌ها را دیده بودند دل شان می‌خواست دوباره ببینند. همه‌شان آدم‌های خوبی به نظر می‌آمدند متواضع ومتین!

اما کاری از دستشان برنمی‌آمد. روندا نه تلفنی داشت و نه اسم فامیلی. دست آخر هم، به قول خودش، مثل یك جنده‌ی خیابانی دراز می‌شد. جنده را با صدای دو رگه خش‌دار مثل آوار سر مخاطبش خراب می‌کرد. او یك خانم بود. نرم نرمك شراب سفید می‌خورد. به آبجو و ویسکی لب نمی‌زد از سیگار هم کناره می‌گرفت. سیگارکشیدن را نه فقط کار زن‌های طبقه پایین می‌دانست می‌گفت هر آدم عاقلی می‌داند سیگار پدر ریه‌ها را درمی‌آورد.

اگر یکی از عکس‌ها گم می‌شد از جا می‌پرید و قشقرق راه می‌انداخت. فکرش راهم که می‌کرد دیوانه می‌شد. اگر زیر پا می‌ماند و یا جایی می‌افتاد آشفته همه را به باد فحش می‌گرفت و هق هق کنان طرف را عمله شیطان می‌نامید. چه کارش کردی؟ کجا انداختی؟ چرا اذیت می‌کنی؟ چرا؟ مگر چکارت کرده‌ام؟ هروقت سرحال بود باصدای دو رگه از شیطان چنان می‌گفت که انگار از نزدیك می‌شناسدش. می‌گفت شوهر سابقش برادر زاده شیطان است و غش غش می‌خندید. شاید هم شوخی می‌کرد. بچه‌هایی که به حرف‌هایش می‌خندیدند، دلشان می‌خواست ماجرا را شوخی به حساب بیاورند.

چند جا او را دیده بود توی کافه‌ی کی‌بورد لونج، کافه‌ی کلورلیف، سوانزبورو سرجاده و چند پیاله فروشی دیگر. حالا دم خروجی اتوبان سوانزبورو توی شانه خاکی جاده کنار کشیده و موتور کامیونش روشن بود. او را دوباره دید. مطمئن بود خودش است همان زنی که می‌گوید اسمش روندا ست. از راه رفتنش توی پارکینگ شناخت. کف پارکینگ گلی بود و چراغ‌های نئون آن را روشن می‌کرد. از کجا می‌آمد خبرنداشت. اما انگار تنها بود. پشت پارکینگ چیزی جز یك کلبه خرابه نبود. اما شلنگ‌انداز که می‌رفت انگار شاد بود. کفش‌های پاشنه بلند پاهایش را می‌زد. پای برهنه، پاشنه‌ی برهنه و ساق خوش‌تراش برهنه توی سرمای بی پیر. چشم از او نمی‌گرفت. فکر می‌کرد بعضی وقت‌ها مخ آدم را از کار بیندازد. آن هم وقتی آمادگی‌اش را نداری. اسم بچه‌ها را از یاد برده بود اما قیافه‌شان را به خاطر آورد. ناگهان یادش آمد. شکرخدا. در را باز کرد و صدایش زد. زنگ یك مرتبه خشکش زد. چشم‌هایش را تنگ کرد و نگاهی به سراپای او انداخت. چنان رفتار می‌کرد که انگار سال‌هاست می شناسدش اما اسمش را نمی داند. خنده کنان و فس فس کنان خودش را بالا کشید. خوشگل‌تر شده بود انگار. چقدر زنانه ! زنانگی از سرتاپایش می‌بارید. چه عطری. شیرین و دلنشین. موهایش را مرتب کرد و دستی به لباسش کشید. کفش‌های ارزان قیمتش گل آلود بود و کمی وارفته می‌نمود. اما ظاهرش زیاد بد نبود. جز پاهای برهنه‌اش در هوای سرد عیبی در او نمی‌یافتی. سرمای بی پیر پایش را کرخ کرده بود و اینجا و آنجای ساق خوش‌تراش مویی کوتاه سربرآورده بود. انگار مدتی وقت تیغ کشیدن به پایش را نداشت.

شکوه تخت جمشید: مهدی همایی



یکی از تیره‌های مهم آریایی که پس از ورود به ایران موفق به تشکیل حکومت شدند پارسها بودند. از اواسط دوره مادها از خاندان پارسی به عنوان خاندانی قدرتمند در منابع یاد شده است. آخرین پادشاه ماد، آستیاگ، مجبور به جنگ با یکی از سران پارسی‌ها به نام کوروش شد. از شواهد چنین برمی‌آید که کوروش با آستیاگ نسبت خویشی داشته است. در جنگ بین طرفین پادشاه ماد شکست خورده و کوروش با پیروزی بر آستیاگ موفق شد حکومت جدیدی را که درتاریخ از آن به نام هخامنشیان یاد می‌شود، تأسیس کند. نخستین پایتخت هخامنشیان شهر پاسارگاد بود. کوروش پاسارگاد را به محلی آباد و معتبر تبدیل کرد. اما پس از مرگ کوروش و مشکلاتی که در امرحکومتی بوجود آمد از اهمیت این شهر کاسته شد تا اینکه داریوش اول به پادشاهی رسید.

داریوش بر آن شد تا پایتختی بزرگ و با شکوه بوجود آورد. و از آنجاکه پارس برای هخامنشیان سرزمین مهم و در حکم سرزمین مادری محسوب می‌شد در نتیجه وی پایتخت خود را در دامنه‌ی کوه رحمت مشرف بر جلگه وسیع و پهناور مرودشت که دارای پیشینه تاریخی و تمدنهای کهن بود، قرار داد. تخت‌جمشید در واقع یک پایتخت و کاخ تشریفاتی بوده که تنها برای اجرای مراسمی خاص از جمله مراسم مهم و ملی نوروز یا اقامت‌های موقت از آن استفاده می‌شد. هخامنشیان بقیه سال را در شهر باستانی هگمتانه پایتخت قدیم پادشاهان ماد (درتابستان) و در شوش پایتخت قدیم تمدن ایلام (در زمستان) به سر می‌بردند.

پس از داریوش دیگر پادشاهان هخامنشی نیز بر بنایی که ساختِ آن را داریوش آغاز کرده بود، ساختمانهای جدیدی افزودند، در نتیجه ساخت تخت جمشید از ابتدا نزدیک به ۱۵۰ سال به طول انجامید.

ساختمان اصلی کاخها بر روی صفه‌ای سنگی ساخته شد. این کاخ‌ها را از سه طرف شمال، جنوب و مغرب دیواری بزرگ از سنگهای عظیم بر روی هم انباشته احاطه می‌کرد. در خارج از صفه تا حدود نیم کیلومتر دورتر از دیوار سنگی، ساختمانهایی برای درباریان، وزرا و مشاورین احداث شده بود.

وسعت تمام ساختمانهای روی صفه در حدود ۱۳۵ هزار متر مربع است. از این ساختمانها قسمتهایی که مربوط به بارعام، پذیرائیهای رسمی و شرفیابی نمایندگان کشورها و برگزاری جشن‌های مذهبی بوده وسعت زیاد داشته، درهای ورودی آنها عریض بودند از جمله این کاخ‌ها باید از کاخ آپادانا و تالار صدستون نام برد. دیگر ساختمانها که برای سکونت شاه، ولیعهد، ملکه و خاندان سلطنتی و همچنین دفتر و جایگاه نگهبانان بوده کوچکتر بود.

مهمترین آثار و ابنیه‌ای که در شهر پارسه معروف به تخت‌جمشید بنا شده بدین شرح است:

پلکانهای بزرگ ورودی

راه ورود به بالای صفه توسط دو ردیف پلکانهای بزرگ دو طرفی که از سنگ‌های بزرگ ساخته شده می‌باشد. تعداد این پلکانها در هر طرف ۱۱۰ عدد و هر چهار یا پنج پله از یک سنگ یکپارچه بزرگ و عریضی تشکیل یافته است. کنار پلکانها معجر سنگی زیبایی اقتباس گرفته از زیگورات های سومری وجود دارد که بلندی هر کدام از آنها ۷۵ سانتیمتر می‌باشد.

دروازه ملل

اولین بنا بر روی صفه در فاصله ۲۰ متری پلکان ورودی، تالاری می باشد که بیش از ۶۰۰ متر مربع مساحت دارد. سقف این تالار بر روی چهار ستون قرار داشته که اینک دو ستون آن باقی مانده است. درون این تالار سکوهای سنگی در چهار طرف تعبیه شده است که محل نشستن مهمانان بوده است.

برای ورود به کاخ آپادانا مهمانان ابتدا در این تالار به انتظار می‌نشستند و از آنجا که این افراد از ملتهای مختلفی بودند به این تالار دروازه ملل یا تالار انتظار گفته می‌شود. تالار دارای سه درب ورودی و خروجی پهن است که دو دیوار سنگی‌در درگاه غربی و شرقی به صورت نقش برجسته نمایان می‌شود. نقش این دو درگاه به شکل موجودات اساطیری می‌باشد.

کاخ آپادانا

مهمترین کاخ تخت‌جمشید از لحاظ وسعت، ارتفاع و هنرهایی که در قسمتهای مختلف آن به کار رفته کاخ آپادانا می‌باشد. کاخ آپادانا در قسمت مرتفعی از صفه تخت‌جمشید واقع شده و مشرف به جلگه وسیع و زیبای مرودشت می‌باشد. در برگزاری جشن‌های ملی و پذیرایی‌های رسمی از این کاخ استفاده می‌شد.

تالار مرکزی کاخ ۳۶۰۰ متر مربع مساحت داشته و در آن۳۶ ستون سنگی قطور به ارتفاع ۱۸ متر قرار داشته و در سه جهت شرقی، غربی و شمالی کاخ سه ایوان هم سطح با کاخ اصلی هر کدام با ۱۲ ستون وجود داشته است، بنابراین در مجموع کاخ آپادانا دارای ۷۲ ستون بوده است. تنها ضلع جنوبی کاخ بجای ایوان، اتاقهای کوچک و راهروهایی وجود داشته که احتمالاً برای نگهبانان کاخ و مسئولین تشریفات مورد استفاده قرار می‌گرفت.

یکی از زیباترین قسمتهای کاخ آپادانا دو ردیف پلکانهای بزرگ در ضلع شمالی و شرقی این کاخ می‌باشد. از آنجا که پلکان ضلع شرقی برای مدتها زیر خاک مانده بود، تقریباً سالم بجای مانده است اما ضلع شمالی صدمه زیادی دیده است. نقش برجسته‌های پلکانهای کاخ آپادانا زیباترین نقش برجسته‌های تخت‌جمشید می‌باشد. این نقوش نمایندگان ۲۳ کشور و استانهای تحت قلمرو شاهنشاهی هخامنشی را نشان می‌دهد و هر کدام از این نمایندگان هدایایی را که مخصوص سرزمین آنها می‌باشد به حضور شاه عرضه می‌دارند.

نوع هدایا، لباس نمایندگان، چهره افراد و تصاویر دیگر در این نقش برجسته‌ها به زیبایی هرچه تمامتر نمایان شده ست.

سر ستونهای ایوان شرقی همگی با مجسمه‌های شیر دوسرتزئین یافته بودند. و سر ستونهای ایوان غربی را گاوهای دوسر شکل می‌دادند.

کاخ صد ستون

این کاخ به عنوان بزرگترین کاخ پذیرائی تخت‌جمشید به حساب می‌آید. کاخ صد ستون به دستور خشایارشا ساخته شد و به دلیل داشتن صد ستون سنگی به این نام معروف شده است. هر کدام از این ستونها ۱۲ متر ارتفاع دارد. این کاخ در جانب شرقی کاخ آپادانا قرار دارد و دارای هشت درگاه ورودی و خروجی است. از دیدنیهای این کاخ نقوش حجاری شده‌ی درگاهها می‌باشد این نقش برجسته‌های در درگاه جنوبی شامل تخت شاهنشاهی است که بر دست ۲۸ نفر از نمایندگان ملل تابعه امپراتوری هخامنشیان قرار گرفته است. در بالای تصویر و در پشت سر شاه یک نفر خدمتگزار مخصوص دیده می‌شود. بر درگاه‌های شرقی و غربی نیز نقوشی با مضمون نبرد پادشاه با حیوان افسانه‌ای نقر گردیده است. در سمت شرقی کاخ صد ستون دیوارهای خشتی وجود دارد که به احتمال زیاد محلی برای نگهداری ارابه‌ها و اسبهای سلطنتی بوده است. همچنین در قسمت خارجی تالار صد ستون اتاقهای کوچکی مربوط به نگهبانان کاخ و مستخدمین قرار داشته است.



کاخ مرکزی

از دیگر کاخهای تخت جمشید، کاخ چهارگوش دیگری است که در گوشه‌ی جنوب شرقی کاخ آپادانا واقع شده است. به دلیل موقعیت این کاخ و قرار گرفتن در وسط دیگر ساختمانهای تخت‌جمشید، به کاخ مرکزی معروف شده است.

کاخ مرکزی شامل دو ایوان ستون‌دار در شمال و جنوب بوده است. در اطراف این ایوانها، سکوهایی از سنگ ساخته بودند. این کاخ سه درب نسبتاً بزرگ داشت و نقوشی همانند نقش برجسته‌های درگاه کاخ صد ستون بر این درگاه‌ها نقر کرده بودند. از تزئینات جالب توجه کاخ

مرکزی پلکانهای بزرگ جانب شمالی کاخ مرکزی به حیاط مقابل کاخ آپادانا مربوط می‌شود. ایوانهای شمالی و جنوبی کاخ مرکزی با سرستونهایی به شکل سر انسان و تنه‌ی حیوان تزئین یافته بود.

تچر

این کاخ در سمت جنوب آپادانا واقع شده است و بر اساس یکی از کتیبه‌های آن کاخ که کلمه تچر در آن آمده است، به تچر معروف شده است. دریچه‌های این کاخ بر عکس دیگر کاخهای تخت‌جمشید به سمت تابش آفتاب است و به همین جهت احتمال داردکه کاخی زمستانی بوده باشد. این کاخ را کاخ خصوصی داریوش اول می‌دانند. راه ورود به کاخ داریوش دو دریف پلکان جنوبی و غربی بود. در ساختن این کاخ از سنگهای صیقلی استفاده شده است و به همین جهت به آن تالار آئینه نیز می‌گویند.

در ایوان جنوبی این کاخ کتیبه‌ای به سه زبان پارسی، ایلامی و بابلی وجود دارد که ساختن این کاخ را به داریوش اول و کامل کردن تزئینات آن را به خشایار شا نسبت می‌دهند. نقش برجسته‌های این کاخ نیز همانند دیگر نقوش کاخهای تخت‌جمشید از زیبایی و ظرافت خاصی برخودار است. این نقوش بر دیوار پلکانهای ورودی اشخاصی را در حال اهدای هدایایی از قبیل بز کوهی و آهو و... نشان می‌دهد. کتیبه‌های کوتاه متعددی به خط میخی در حاشیه‌ی بالای دریچه‌ها و طاقچه‌های این کاخ وجود دارد که نام داریوش در بیشتر آنها به چشم می‌خورد. با مشاهده بقایایی از گچ در کف اتاقهای شمالی کاخ تچر معلوم می‌شود که کف این کاخ با گچ فرش بوده است.

بر سنگهای این کاخ کتیبه‌هایی از پادشاهان بعدی ایران همچون شاپور دوم ساسانی، عضد الدوله دیلمی، ناصر الدین شاه قاجار و... حک شده است.

کاخ هدیش

هدیش کاخ اختصاصی خشایار شاه است و در کتیبه‌هایی که در این کاخ وجود دارد نام هدیش آمده است.

کاخ هدیش در بلندترین قسمت صفه تخت جمشید قرار دارد و شامل تالاری مرکزی با ۳۶ ستون و ایوانی شمالی با ۱۲ ستون و یک ایوان در جنوب همراه با تعدادی اتاقهای کوچک در شرق و غرب، می‌شود.

بر درگاه ورودی کاخ نقش خشایار شاه همراه با خدمه‌اش دیده می‌شود. از ویژگیهای منحصر به فرد این کاخ نقش برجسته‌های درون پنجره‌هاست که در دیگر کاخها به چشم نمی‌خورد. دراین تصاویر هدیه آورانی نقش گردیده است. در زیر این کاخ مجرای زیرزمینی وجود داشت و آب پشت بام این کاخ بوسیله آن به آبروهای اصلی تخت‌جمشید انتقال داده می‌شد.

حرمسرا

در جنوب کاخ هدیش ساختمانهایی از خشت وجود دارد که به حرمسرا (اندرونی) معروف است. این مکان به احتمال زیاد محل سکونت بانوان سلطنتی



بوده است.

طرح نقشه ساختمان حرمسرا تا اندازه‌ای به تالار مرکزی کاخ تچر شباهت دارد. در قسمتهای جنوبی این بنا کتیبه‌ای متعلق به خشایار شاه پیدا شده که به سلطنت رسیدن خشایار شاه را مطرح می‌کند.

امروزه این ساختمان به موزه تخت‌جمشید تبدیل شده است و بسیاری از آثار کشف شده در تخت‌جمشید در این قسمت نگهداری می‌شود.

خزانه‌ی داریوش

در دامنه‌ی کوه رحمت و در جانب شرقی صفه‌ی تخت‌جمشید بناهای خشتی موسوم به خزانه‌ی داریوش قرارگرفته است. این ساختمان به دلیل پیدا شدن تعدادی ظروف سنگی مرمری و اشیاء تجملی، خزانه نامیده شده است.

خزانه‌ی داریوش از دو تالار بزرگ با ستونهای چوبی تشکیل شده بود. تعداد ستونهای هر تالار به ۱۰۰ می‌رسید و اتاقها، راهروها و ایوانهای ساختمان خزانه همه از خشت ساخته شده بود و در کف آستانه‌ی درها و زیر ستونها از سنگهای صیقلی استفاده شده بود. خیابانی با عرض ۵/۵ متر چهار طرف ساختمان خزانه را احاطه کرده است از دیگر بناها و آثار مهم تخت‌جمشید می‌توان از جایگاه نگهبانان در دامنه‌ی کوه رحمت، چاه سنگی در سینه کوه رحمت و ساختمانهای خشتی روی دیوار شمالی که از آن بعنوان دبیرخانه شاهی استفاده می‌شد، یاد کرد.

آرامگاه پادشاهان هخامنشی

در سینه‌ی کوه رحمت دو قبر از دو پادشاه آخر هخامنشی، (اردشیر دوم و اردشیر سوم) مشاهده می‌شود. در امتداد همین مقابر درسمت راست به فاصله حدود ۱۰۰ متر آرامگاه دیگری قرار دارد که ناتمام مانده است و به آخرین پادشاه هخامنشی داریوش سوم تعلق دارد.

نمای خارجی و نوع ساختمان و نقوش آن دقیقاً مانند آرامگاههای پادشاهان هخامنشی در نقش رستم می‌باشد.

در خارج از صفه‌ی تخت‌جمشید نیز ساختمانهایی وجود داشته که اینک از آنها تقریباً هیچ بنائی بجای نمانده است اما آثار تزئینی زیادی بدست آمده که تعدادی از آنها در موزه‌ی تخت‌جمشید و مابقی در موزه‌ی ایران باستان و دیگر موزه‌های معروف می‌باشد.

در اینجا شعری از فریدون مشیری را تقدیمتان می کنم که با این حال و هوا سخت مناسبت دارد.

فریدون مشیری،سالها پیش، هنگام بازدید از تخت جمشید و مشاهده سرستونهای فرو افتاده و تصرفاتی که اشخاص مختلف برای زدودن یا افزودن نقوش دیگر در تخت جمشید انجام داده بودند، در قطعه ای به نام «عقاب بر خاک» می گوید:

ای عقاب در افتاده برخاک
شهپرت گرچه بسته است، باز است
ای همای پر افشانده بر سنگ
بال های تو در اهتزاز است
گرچه دشمن به زیرت فکنده ست
جای تو همچنان بر فراز است
مهر تو در دل ما فزون باد
تخت جمشید!
تاج تاریخ!
ای فروغ به ظلمت نشسته
ای شکوه به هم درشکسته
گرچه روی تو را می خراشند
گرچه نام تو را می تراشند
تا جهان باقی است و مهر باقی است
آسمانی تر از نام خورشید
نام پاک تو خواهد درخشید

پارسه

هخامنشیان عادت باستانی کوچ کردن را فراموش نکردند، و معمولاً همه سال را در یک جا به سر نمی‌بردند، بلکه بر حسب اقتضای آب وهوا، هر فصلی را در یکی از پایتخت‌های خود سر می‌کردند. در فصل سرما، در بابل و شوش اقامت داشتند، و در فصل خنکی هوا به همدان می‌رفتند که در دامنه کوه الوند افتاده بود و هوای لطیف و تازه و خنک داشت. این سه شهر «پایتخت» به معنی اداری و سیاسی و اقتصادی بودند، اما دو شهر دیگر هم بودند که «پایتخت آئینی»ِ هخامنشیان بشمار می‌رفتند، یکی پاسارگاد که در آنجا آیین و تشریفات تاجگذاری شاهان هخامنشی برگزار می‌شد، و دیگری «پارْسَهْ» که برای پاره‌ای تشریفات دیگر به کار می‌آمد. این دو شهر «زادگاه» و «پرورشگاه» و به اصطلاح «گهواره» ی پارسیان به شمار می‌رفت، و گور بزرگان و نام‌آوران آنان در آنجا بود و اهمیت ویژه‌ای داشتند؛ به عبارت دیگر، اینها مراکز مذهبی ایرانیان هخامنشی بودند، مانند اورشلیم و واتیکان، که نظر به اهمیت آیینی خود، مرکز ثقل بسیاری از حوادث بوده‌اند. البته از این دو تخت‌جمشید بیش‌تر اهمیت داشته است و به همین دلیل، اسکندر مقدونی آن را به عمد آتش زد تا گهواره و تکیه‌گاه دولت هخامنشی را از میان ببرد و به ایرانیان بفهماند که دیگر دوره فرمانروایی آنان به سر آمده است.

نام اصلی این شهر پارْسَهْ بوده است که از نام قوم پارسی آمده است و آنها ایالت خود را هم به همان نام پارس می‌خواندند. پارسه به همین صورت در سنگ نوشته خشیارشا بر جزر درگاهی «دروازه ملل» نوشته شده است، و در لوحه‌های عیلامی مکشوفه از خزانه و باروی تخت‌جمشید هم آمده است. یونانیان از این شهر بسیار کم آگاهی داشته‌اند، به دلیل این که پایتخت اداری نبوده است، و در جریان‌های تاریخ سیاسی، که مورد نظر یونانیان بوده، قرار نمی‌گرفته. به علاوه، احتمال دارد که به خاطر احترام ملی و آئینی شهر پارسه،

خارجیان مجاز نبوده‌اند به مکان‌های مذهبی رفت و آمد کنند و در باب آن آگاهی‌هایی به دست آورند؛ همچنان که تا پایان دوره قاجار، سیاحان اروپایی کمتر می‌توانستند در باب مشاهد و امامزاده‌های ایرانی تحقیق کنند. بعضی گمان کرده‌اند که در برخی از نوشته‌های یونانی از پارسه به صورت پارسیان persai و یا شهر پارسیان Persia نام رفته است، اما این گمان مبنای استواری ندارد.

پرْسهْ پُلیْس

نام غربی مشهور تخت‌جمشید، یعنی پرْسهْ پُلیْس (Perse Polis) ریشه غریبی دارد. در زبان یونانی، پُرسهْپُلیْس و یا صورت شاعرانه آن پرْسِپ تُولیْس Persep tolis لقبی است برای آتِنه، الهه خرد و صنعت و جنگ، و «ویران‌کننده شهرها» معنی می دهد. این لقب را آشیل، شاعر یونانی سده پنجم ق.م. در چکامه مربوطه به پارسیان، به حالت تجنیس و بازی با الفاظ، در مورد «شهر پارسیان» به کار برده است (سُوکنامه پارسیان، بیت ۶۵). این ترجمه نادرست عمدی، به صورت ساده‌ترش، یعنی پرسه پلیس، در کتب غربی رایج گشته و از آنجا به مردم امروزی رسیده است. خود ایرانیان نام «پارسه» را چند قرن پس از برافتادنش فراموش کردند چون کتیبه‌ها را دیگر نمی‌توانستند بخوانند و در دوره ساسانی آن را «صدستون» می‌خواندند. البته مقصود از این نام، تنها کاخ صدستون نبوده است، بلکه همه بناهای روی صفه را بدان اسم می‌شناخته‌اند. در دوره‌های بعد، در خاطر ه مردم فارس، «صدستون» به «چهل‌ستون» و «چهل‌منار» تبدیل شد. جُزَفا باربارو، از نخستین اروپاییانی که این آثار را دیده است (سال ۱۴۷۴ میلادی)، آن را چِلْمِنار (چهلمُنار) خوانده است. پس از برافتادن هخامنشیان خط و زبان آنها نیز بتدریج نامفهوم شد و تاریخ آنان از یاد ایرانیان برفت، و خاطره شان با یاد پادشاهان افسانه‌ای پیشدادی و نیمه تاریخی کیانی درهم آمیخت، و بنای شکوهمند پارسه را کار جمشید پادشاه افسانه‌ای که ساختمان‌های پرشکوه و شگرف را به او نسبت می‌دادند دانستند و کمکم این نام افسانه‌ای را بر آن بنا نهادند.

کاربرد بناهای تخت‌جمشید

تخت‌جمشید در دل استان فارس، یعنی میهن هخامنشیان، بنا شده است. داریوش بزرگ در حدود ۵۱۸ ق.م. صخره بزرگی را در حدود شمال غرب کوه مهر (= کوه رحمت) برگزید تا کوشک شاهانه‌ای بر روی آن بنا نهد، وی و پسرش خشیارشا، و پسرزاده‌اش اردشیر یکم، بناهای با شکوه تخت‌جمشید را بر آنجا بنا کردند. بر این نکته باید تأکید کرد که هدف داریوش بزرگ از ساختن این کوشک در سرزمین فارس، ساختن یک پایتخت اداری و سیاسی نبوده، زیرا که این مکان از مرکز دولت دور بوده، بلکه می‌خواسته است مرکزی برای تشریقات ایرانی درست کند. ارنست هرتسفلد Ernst Herzfeld که در سالهای ۱۹۳۰ در تخت‌جمشید حفاری می‌کرد، گفته است: «چنان می‌نماید که تخت‌جمشید جایی بوده است که به علت‌های تاریخی و علایقی ریشه‌دار در زادگاه دودمان هخامنشی ساخته شده و نگهبانی گشته و تنها در مواقع برگزاری مراسم و تشریفاتی خاص از آن استفاده می‌شده است». بسیاری از محققان معتقدند که تخت‌جمشید تنها برای برگزاری جشن نوروز، که هم عیدی شاهی و هم جشنی دینی و هم آیینی ملی بود، به کار می‌رفت. استاد و. لنتس W. Lentz استدلال کرده است که داریوش بزرگ جایگاه و جهات این کوشک را بر طبق محاسبات نجومی ساخته است و محور تابش خورشید به هنگام دمیدن، در روزهای معینی از سال با محورهای عرضی و طولی تخت‌جمشید رابطه می‌یابد. از سوی دیگر کارل نیلندر Carl Nylander معتقد است که شواهدی برای برگزاری جشن نوروز در تخت‌جمشید در دست نیست و کالمیر Peter Calmeyer نقوش تخت‌جمشید و متون یونانی را مقایسه کرده و به همان نتیجه رسیده است. عده‌ای هم با توجه به اسناد دیوانی و کاربرد برخی از بناها (مثلاً حرمسرا) و وسعت کاخ‌ها وهزینه گزافی که بر سر ساخت آن‌ها به کار رفته است، تخت‌جمشید را مرکزی سیاسی و ادرای و بازرگانی می‌دانند که تناسبی با آیین‌های مذهبی نداشته است. اما حقیقت آن است که اسناد دیوانی، هزینه‌های کارگری و سازندگی و نقش‌تراشی و نیز رفت وآمدهای پیک‌ها و مأموران دولتی در تخت‌جمشید همه به زمانی تعلق دارند که داریوش و خشیارشا و اردشیر آنجا را بنا می‌کرده‌اند یعنی فعالیت ساختمانی در آنجا زیاد بوده است. وجود جشن نوروز در زمان هخامنشی هم از شواهدی ثابت می‌شود (مثلاً وجود جشن مهرگان، زیرا که در نوروز درست آغاز سال و در مهرگان درست میانه سال را جشن می‌گرفته‌اند، ایجاد تقویم اوستایی، که شامل جشن‌ها منجمله نوروز می‌بوده - در دوره هخامنشی و نیز وجود دعای مخصوص زرتشتی بسیار کهن برای نوروز، که با اعتقادات هخامنشیان پیوند ناگسستنی دارد). از سوی دیگر در زمان ساسانی نیز با آن که استخر- جانشین پارسه- محل اصلی ساسانیان و جایگاه مذهبی و برگزاری آیین‌های دولتی (مثلاً تاجگذاری) بود، هیچ گونه مرکزیت سیاسی نداشت. با این دلایل، ما هنوز نظریه آیینی بودن تخت‌جمشید را مرجح می‌دانیم.

صفّه پارسه

تخت‌جمشید بر روی صفّه‌ای بنا شده است که کمی بیشتر از یکصد و بیست و پنج‌هزار متر مربع وسعت دارد. خود صفه برفراز و متکی به صخره‌ای است که از سمت شرق پشت به کوه مهر (= کوه رحمت) داده است و از شمال و جنوب و مغرب در درون جلگه مرودشت پیش رفته و شکل آن را می‌توان یک چهار ضلعی دانست که ابعاد آن تقریباً چنین است: ۴۵۵ متر در جبهه غربی، ۳۰۰ متر در طرف شمالی، ۴۳۰ متر در سوی شرقی و ۳۹۰ متر در سمت جنوبی. کتیبه برزگ داریوش بر دیوار جبهه جنوبی تخت، صریحاً گواهی می‌دهد که در این مکان هیچ بنایی قبل از وی موجود نبوده است.

کارهای ساختمانی تخت‌جمشید بفرمان داریوش بزرگ در حدود ۵۱۸ ق.م آغاز شد. اول از همه می‌بایست این تخت بسیار بزرگ را برای برآوردن کوشک شاهی آماده سازند: بخش بزرگی از یک دامنه نامنظم سنگی را مطابق نقشه معماران، تا ارتفاع معینی که مورد نظرشان بود،



تراشیدند و کوتاه و صاف کردند و گودیها را با خاک و تخته‌سنگ‌های گران انباشتند، و قسمتی از نمای صفه را از صخره طبیعی تراشیدند و بخشی دیگر را با تخته‌سنگ‌های کثیرالاضلاع کوه پیکری که بدون ملاط بر هم گذاشتند برآوردند و برای آن که این سنگ‌های بزرگ بر هم استوار بمانند آن‌ها را با بست‌های دم چلچله‌ای آهنی به هم پیوستند و روی بست‌ها را با سرب پوشانیدند (این بست‌های فلزی را دزدان و سنگربایان کنده و برده‌اند؛ تنها تعداد کمی از آنها بر جای مانده‌اند). این تخته سنگ‌ها یا از سنگ آهکی خاکستری رنگی است که از کوه و تپه‌های اطراف صفه استخراج می‌شده و یا سنگ‌های آهکی سیاهی شبیه به مرمر است که از کانهای مجدآباد در ۴۰ کیلومتری غرب تخت‌جمشید می‌آورده‌اند. خرده سنگ‌ها و سنگ‌های بی‌مصرف حاصل از تراش و تسطیح صخره را نیز به درون گودها ریختند. شاید در همین زمان بوده است که آب انبار بزرگ چاه مانندی در سنگ صخره و در دامنه کوه مهر (= کوه رحمت) به عمق ۲۴ متر کندند.

پس از چند سال، صاف کردن صخره طبیعی و پر کردن گودی‌ها به پایان رسید و تخت هموار گشت. آنگاه شروع به برآوردن شالوده بناها کردند و در همان زمان دستگاه آب دَرکُنی تخت‌جمشید را ساختند بدین معنی که در دامنه آن قسمت از کوه رحمت که مشرف بر تخت است آبراهه‌هایی کندند و یا درست کردند، و سر این آبراهه‌ها را در یک خندق بزرگ و پهن، که در پشت دیوار شرقی تخت کنده بودند، گذاشتند تا آب باران کوهستان از راه آن خندق به جویبارهایی در جنوب و شمال صفه راه یابد و به دَر رَوَد. بدین گونه خطر ویرانی بناهای روی تخت ناشی از سیلاب جاری از کوهستان از میان رفت، اما بعدها که این خندق پُر شد آب باران کوهستان قسمت اعظم برج و باروی شرقی را کند و به درون محوطه کاخ‌ها ریخت و آنها را انباشت، تا این که در هفتاد سال گذشته؛ باستان‌شناسان این خاک‌ها را بیرون ریختند و چهره بناها را دوباره روشن ساختند. بر روی خود صفه، آبراهه‌های زیرزمینی کنده‌اند که از میان حیاط و کاخ‌ها می‌گذشت و آب باران سقف‌ها از راه ناودان‌هایی که مانند لوله بخاری و با آجر و ملاط قیر در درون دیوارهای ستبر خشتی تعبیه کرده بودند، وارد آبراهه‌های زیرزمینی می‌شد و از زیر دیوار جنوبی به دشت و خندقی در آنجا می‌رسید. هنوز قسمت‌هایی از این آبراهه‌های زیرزمینی و ناودان‌های درون دیوارها را در گوشه و کنار تخت‌جمشید می‌توان یافت. هم اکنون نیز آب باران‌های شدید زمستانی از این آبراهه‌ها به در می‌رود.

زیر درخت لیل: هوشنگ گلشیری



درخت عجیبی است لیل. ساقه‌هاش همه به شکل ریشه، رشته رشته، در خاك فرو رفته‌اند و گاهی هم چند ریشه‌ی گره خورده مثل کنده‌ای یا تخته سنگی از تنه‌ی آن آویخته‌اند. برگ‌هاش پهن و گوشت دارند و میوه‌اش فندق مانند اما به رنگ سرخ جگری است. حتی در اولین دیدار این توهم که درخت هم ما را می‌بیند، آدم را می‌لرزاند. قبلا هم دیده بودم، ولی تك و توك بود، اما در کیش، در محله‌ی عربها دو طرف دهکده سی چهل تایی لیل داشت. زمین را برای لوله کشی کنده بودند و ما تا به درخت‌ها برسیم مجبور شدیم پنج شش بار از روی کانال‌های عمیق بپریم...

... چهار نفر بودیم. من و احمد و دو محمدعلی. احمد تاجر است. یکی از محمدعلی‌ها شاعر بود و آن یکی داستان هم می‌نویسد.

حالا شاعر لیل شده است.

من داستان‌نویسم، اما این که می‌نویسم دیگر داستان نیست، سفرنامه هم نیست.

شرح دیدار با درخت لیل است، انگار که اگر لیل هم می‌نوشت که چه شد که ما را دید، همین طورها می‌نوشت.

ما به دعوت احمد رفته بودیم کیش. دو روز هم خریدی کردیم. بیشتر خرده‌ریز بود: چند جفت جوراب و یکی دو شلوار لی و مثلن دو سه پیرهن و چند نوع اسباب بزك زنانه. خریدمان هم تا ظهر روز دوم تمام شد، عصر روز دوم رفتیم محله‌ی عرب‌ها. کنار ساحل در انبوه پوسته‌های بازمانده از غواص‌ها چند پوسته‌ی بزرگ صدف پیدا کردیم و یکی دو تا حلزون که از یکیش، وقتی به گوشمان می‌گذاشتیم، صدای دریا می‌شنیدیم.

یکی از حلزون‌ها را من هنوز دارم. کنار دریا که آدم کاسه‌ی حلزون را به گوش می‌گذارد، فکر می‌کند که انعکاس صدای دریاست، اما اینجا چی که می‌توان این همه دور از دریا همچنان صدای همهمه‌ی آن را شنید؟ می‌دانم توجیهی علمی وجود دارد، ولی من فکر می‌کنم پوسته‌ی خشك و سخت حلزون در این شهر دور از دریا هم غوطه‌ور در وهم دریایی است که خواب می‌بیند، مثل شاعری که وهم لیل، لیلش کرده است.

خود لیل هم همین‌طورهاست. سی چهل تایی بیشتر نبودند، گفتم، اما به قول محمدعلی شاعر انگار که اولش هشت‌پایی به ساحل افتاده و ریشه دوانده، و بعد هم صبح یا عصری یکی از شاخک‌هاش را دراز کرده و درختی دیگر در خاك نشانده. بعد یك‌دفعه فکر کردم نکند لیل‌ها هم دارند ما را به خاطر می‌سپارند، ما چهارتا را که داشتیم از کنارشان رد می‌شدیم و سراغ رستورانی را می‌گرفتیم که خوراك کوسه داشت؟

جای دنجی بود با چند تخت در بیرون و سه چهار میز در خود رستوران. من نتوانستم حتی یك پر از کباب کوسه بخورم. چرب بود، درست؛ ولی فکر اینکه این کوسه‌ای که ما می‌خوردیم پایی را خورده باشد، دلم را آشوب می‌کرد که باز خود به خود حرف از درخت لیل پیش آمد. شاگرد رستوران گفت: بهش فکر نکنید! اولش بد نیست، آدم گذشته‌ها، همه، یادش می‌رود؛ اما بعد خودش دیگر ول کن آدم نیست. من که نزدیك بود دیوانه بشوم.

اصفهانی بود. دو سال بود که آمده بود کیش و پابند شده بود. محمدعلی شاعر گفت: چرا داشتی دیوانه می‌شدی؟

- همه‌اش از لیل حرف می‌زدم. مثلن داشتم جنس دست مشتری می‌دادم، یاد این لیل‌ها می‌افتادم. آخرش آمدم اینجا شاگرد شدم.

اسمش مرتضی بود. محمدعلی که داستان هم می‌نویسد پاپی شد که چرا گذارش به کیش افتاده.

گفت: عشق، آقا، عشق!

و خندید، بلند. تازه فهمیدیم که وقتی سبد نان یا لیوان و یا نوشابه می‌آورده هر به چند دقیقه‌ای می‌خندیده، خنده‌ای با خود و در خود. محمدعلی باز پیله کرد: پس اینجا عاشق شدی، عاشق یکی از همین مسافرها که به قصد خرید می‌آیند؟ گفت: ای آقا، دخترخاله‌مان بود، اسم ما روش بود. چی می‌گویند؟ با هم بزرگ شده بودیم. اما از جبهه برگشتیم دیدیم داده‌اندش به یکی دیگر. ما هم آمدیم اینجا که مثلا از آنجاها که با هم رفته بودیم یا کسانی که دیده بودیم دور باشیم.

باز خندید، همان طور با خود و در خود.

چند مشتری که آمدند سروقت آنها رفت و ما دیگر همه‌اش از لیل حرف زدیم. هرکس به چیزی تشبیه اش می‌کرد. مرتضی که سر میز ما برگشت گفت: من که عرض کردم، آدم را سحر می‌کند، نمی‌گذارد به چیز دیگری فکر کند.

باز خندید. نوعی جنون، یا سرخوشی آدمی مشنگ در خنده‌اش بود. احمد گمانم چیزی گفت، شبیه اینکه: »دخترخاله حالا...؟ «یا »حالا که دیگر...؟ «که مرتضی گفت: شیمیایی شده بودیم آقا. این درخت خیلی اولش به ما خدمت کرد. راستش پسرخاله صادق‌مان، برادر دختره، ما را آورد اینجا. می‌گفت: »لیل معجزه می‌کند، زیرش که چند روز صبح زود بنشینی یادت می‌رود. «ما هم آمدیم. خوب یادمان رفت، از بس چیزهای دیگر یادمان می‌آمد. حالا الحمدالله بهتریم. ما جانباز چهل درصدیم، آقا.

بیرون که آمدیم دیدیم دو تخت دوقلو جلو رستوران در سایه‌ی یك درخت لیل است. بزرگترین درخت جزیره بود، چنان بزرگ که رستوران را زیر شاخه‌هاش ساخته بودند و حالا ریشه‌های معلقش مثل تریشه‌های دست یا پای ترکش خورده بر بام رستوران آویخته بود.

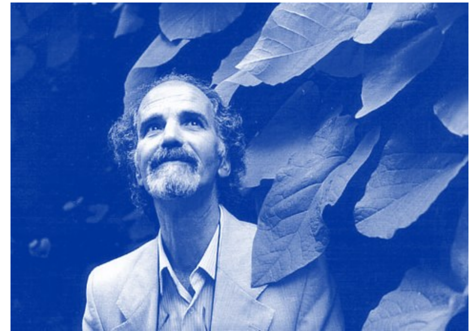
غروب بود و خورشید عظیم و سرخ بر سطح بی‌تلاطم دریا نشسته بود. شب باران بارید و ما در همان اتاق هتل ماندیم و هرکس از عشق‌هاش گفت، تجربه‌های دور و یا بهتر زخم‌های ناسوری که حالا دیگر زیر پوست بودند و چرك و خونی نداشتند، اما اگر به جایی می‌گرفتند داد آدم را در می‌آوردند.

فرداش من صبح زود تنها بیرون آمدم. یادداشتی گذاشته بودم که می‌روم قدم بزنم. با تاکسی تا نزدیك یکی از کانال ها رفتم. هوا ابری بود و لطافت هوا را می‌شد به دست حتا لمس کرد. رستوران بسته بود. بقیه‌ی لیل‌ها پشت خانه‌های ده بود. فکر می‌کردم که اگر با دخترخاله‌اش هم ازدواج کرده بود، باز بهتر بود می‌آمد و زیر یکی از این درخت‌ها می‌نشست.

زیر یکی از درخت‌ها نشستم. به غیر از مجموعه‌ی ریشه‌هایی که در خاك داشت، یکی دو ریشه هم گره در گره مثل کنده‌ی زانو یا دست مشت کرده‌ای که زیر چانه بگذاریم در هوا معلق بود.

حالا که این را می‌نویسم می‌دانم که میوه‌ی لیل چرا سرخ جگری است. برای همین هم می‌نویسم تا اگر کسی گرفتار رفته‌هاست، پیش از آنکه زخم به چرك بنشیند خودش را، پیش از طلوع یا غروب، به سایه‌ی لیلی برساند.

محمدعلی، فکر می‌کنم، زیاد ماند که حالا فقط لیل



می‌بیند و لیل می‌نویسد. زیر درخت لیل مربع نشستم و گذاشتم هوا کم‌کم ریه‌هام را پر کند. هوای زیر درخت سنگین بود نه از مه یا شرجی و یا حتی کربنی که درخت‌ها از غروب تا طلوع افتاب پس می‌دهند، بلکه از همه‌ی قصه‌هایی که از قرن‌ها پیش معلق زیر درخت مانده بود:

زنی بود که فریادش مثل صدای دور دریا معلق زیر درخت مانده‌بود. غواصی را دیدم که آمده بود تا درخت کمکش کند که یادش برود بالاخره مرواریدی به بزرگی شست خودش از میان گوشت صدف درآورد و با اولین لنج تا بوشهر رفت و از خور تا در خانه‌ی مختار دوید که این‌هم شیربهای دخترتان. ناخدایی که سر پیری عاشق کنیزی سیاه شده بود، و از شرم دامادهاش دست به دامن درخت شده‌بود که صدای خلخال هاش نمی‌گذارند بخوابم. صدای زنی را شنیدم که زیر همین لیل گفته بود: »دخیلتم لیل، این دفعه آمده‌ام جهیزیه‌ی دختر دومم، بدری، را بخرم؛ اما چه کنم که بار دلم پیش نوه ی عمو است که حالا فقط صدایش را از تلفن می‌شنوم؟ »دختری هم می‌خواست که لیل کمکش کند تا یاد صورت پدرش را که در قاب کفن دیده بود از ذهنش پاك کند، که شوهرش گفته بود: »من دیگر خسته شدم از بس گریه می‌کنی. « زنی هم بود که خواهر خوانده‌اش هر شب به خوابش می‌آمد که: »مگر نگفتی که مردها صفت ندارند؟«

جانبازی بود که ناله‌ی دوست زخمیش نمی‌گذاشت بخوابد. پزشکیاری بود که تخصصش زدن آمپول هوا بود یا الکل.

سنگین بود، گفتم: لیل، رحم کن! من نمی‌توانم. این‌ها را نمی‌شود نوشت.

نرمه بادی وزید و هوا را جابه‌جا کرد. باز هم دیدم، پرده در پرده که تا بارم را سبك کنم یکی‌یکی گفتم. به یاد می‌آوردم و می‌گفتم. یادم نیست. حالا دیگر سبك شده‌ام. آدمها را باید بخشید، حتی آن که از پس هر پنج شش شلاق تکه ی آینه‌ای شکسته را به دامن پیراهنش پاك می‌کرد، بعد هم خم می‌شد جلو دهان قربانی می‌گرفت که ببینند هنوز نفس می‌کشد یا نه.

حالا من دیگر به صلح با جهان رسیده‌ام. همه‌ی گوشه و کنار یادهام را، زشت و زیبا یا تلخ و شیرین با لیل‌های کوچك و بزرگ آراسته‌ام. حالا در سه کنج اتاق نشیمنی با آن همه مهمان یك درخت لیل زینتی هست. با همین لیل بود که از گذشته‌ام گفتم. فرداش از تلفن صدای دور دریا را شنیدم. یك ساعتی فقط صدای دریا می‌آمد. شبش لیل در اتاقم بود، خفته بر نیمتختی. یادم هست که صبح که بیدار شدم نبودش، اما دست و بازوم بوی صمغ لیل گرفته‌بود. حالا گاهی روزها هم به یادم می‌آید. سنگین است با بار همه‌ی آن رفته‌ها، قصه‌ی همه‌ی مسافرانی که پیش از طلوع و یا غروب زیرش نشسته‌اند. گاهی هم دست دور گردنم می‌اندازد. ترد است و میوة گسش سرخ جگری است. دیشب آمد و شاخکی را دور گردنم پیچاند و به قعر آبم کشاند. خفه‌ام می‌کند، می‌دانم. با این همه سبك شده‌ام. بخشیده‌ام، شما هم اگر بخواهید می‌توانید ببخشید. آدم زمین نیست که بتواند بار اینهمه تلخی را به دوش بکشد.

حالا بار همه‌ی تلخی‌های من زیر یکی از آن لیل‌های کیش است. دیگر خودش می‌داند. می‌تواند بر هرکس که بخواهد سایه بیاندازد، ساعت‌ها به قصه‌ی هر کس که بخواهد گوش بدهد، یا حتی درخت زینتی خوابش بشود، سر بر بالینش به خواب رود.

وقتی بلند شدم دیدم که مرتضی همان روبرو بر پشته‌ی خاك کانال نشسته است. من هم خندیدم. وقتی بغلش کردم، گفت: »دیدید آقا، من چه می‌کشیدم؟«

نپرسیدم تا باز بار دوشش نشود. صدای دوست زخمی که جلو سنگر افتاده باشد اگر مدام به یاد آدم بیاید، طعم طلوع را حتا تلخ می‌کند.

گفتم: شرمنده‌ام، مرتضی.

گفت: دشمنتان شرمنده باشد.

و هر دو خندیدیم.

تا جلو رستوران همپاش رفتم. همه‌اش از صاحب رستوران برایم گفت، از زن‌هایی که در همین محل داشت و یکی دو تای دیگر که توی این یا آن بندر. من هم گفتم که فردا می‌رویم.

گفت: از من می‌شنوید برنگردید. درست نیست که آدم همه ی گذشته‌اش فقط لیل باشد.

در رستوران را که باز می‌کرد، گفت: ما قانع شده‌ایم، آقا، به همین گوشه. به هر مسافری که تا اینجا بیاید از ماهی گرفته تا لاك‌پشت و کوسه کبابی می‌دهیم. هر کس باید همان کاری را بکند که سهمش شده‌است. بیشترش بار آدم زیاد می‌شود.

با نوك جارو از هر گوشه‌ای خرده‌های خس و خاك را جمع می‌کرد. تعارف کرد که با هم یك پیاله بخوریم. به سقف رستوران اشاره کردم و گفتم: آن بالاست. مگر خودت نگفتی نباید زیاد پابندش شد؟

خندید، آزاد و رها، مثل کودکی که بی‌هیچ بار خاطری می‌خندد. وقتی رسیدم دوستان داشتند صبحانه می‌خوردند. محمدعلی گفت: کاش مرا هم بیدار کرده بودی.

در جوابش فقط خندیدم. بعد از صبحانه رفتند. احمد به دیدن بازار تازه‌ای می‌رفت که می‌گفت تقلیدی است از معماری هخامنشی‌ها. قرار شد ساعت یك رستوران میر مهنا همدیگر را ببینیم. هر دو محمدعلی داشتند می‌رفتند طرف بازار عرب ها. ظهر سر قرار محمدعلی‌ها نیامدند. شب فقط محمدعلی که داستان هم می‌نویسد پیداش شد. گفت: گمش کردم.

احمد گفت: اینجا اگر کسی هم بخواهد نمی‌تواند گم بشود.

شام را ساندویچی خوردیم و یکی هم برای محمدعلی گرفتیم. چند ساعتی کنار دریا قدم زدیم و صدف جمع کردیم یا ستاره‌ی دریایی. ساعت یك بعداز نصف شب بود که رسیدیم به هتل. کلید را محمدعلی گرفته بود. وقتی چراغ اتاق را روشن کردیم دیدم خواب است. ساکش را هم بسته بود و بلیط و شناسنامه‌اش را هم روی ساکش گذاشته بود. بلیطش را عوض کرده بود. روی میز هم یادداشتی گذاشته‌بود که من چند روز دیگر برمی‌گردم. شما بروید.

بی‌سر و صدا ساك‌هامان را بستیم و خوابیدیم.

شب خواب دیدم که حالا لیل آمده تا قصه ی خودش را بگوید. وقتی خواست همان‌ها را بگوید که برایش گفته‌بودم از خواب پریدم. دیدم محمدعلی بر لبه‌ی تختش نشسته و نگاهم می‌کند. گفتم: چی شده؟

خندید، همان‌طور که مرتضی می‌خندید با خود و در خود. گفت: خوبی زندگی بیشتر در این است که یك مرگی هم در انتهاش هست.

گفتم: اگر هم آدم بخواهد می تواند از هر جا قطعش کند.

گفت: من زندگی را دوست دارم، حتی اگر آلزایمر بگیرم و زندگی گیاهی پیدا کنم.

باز خندید.

گفت: تهران می‌بینمت.

گفتم: وقتی رسیدی زنگ بزن.

گفت: چی؟

و باز خندید. بعد هم دراز کشید. صبحش نبود.

محمدعلی بالاخره برگشت، یك هفته بعد از ما. من زنگ زدم. بعد هم به دیدنش رفتم. داشت روی شعری کار می‌کرد. می‌گفت: بعضی کلمات تازگی‌ها یادم می‌رود، آن‌وقت باید از دور و بر آن هی چیزهایی را به یاد بیاورم تا یادم بیاید.

از میان صفحاتی که جلوش بود چند صفحه را جدا کرد، گفت: فرض کن یکی فقط یك کلمه یادش مانده باشد.

مربع نشست و چند بندش را برایم خواند. فقط صوت بود، ترکیبی از حروف لیل و یا خود لَیل یا لِیل، لیلی، لیلا که گاهی فعل می‌شدند و گاهی جای فاعل می نشستند و حتی حروف اضافه یا ربط.

گفت: می‌فهمی که. من حق ندارم بار آدم‌ها را دوباره بگذارم روی دوششان.

و من فکر می‌کنم گاهی می نویسیم تا فراموش کنیم که در ماست، مثل همین لیل که مربع نشسته‌بود و یادش نبود که سی چهل لیلی هم جایی دیده است.

شعر معاصر ایران

به کوشش عادل دانشی



با همین شعر می توان گم کرد
پا به پایت هراس فردا را
پرت کرد از فراز ابروهات
"شیش دانگ" حواس فردا را

در همین شعر می توان طی کرد
کل این راه را , و باز دوید
در کنارم بخواب دختر جان!
در همین شعر می شود خوابید!

گونه هایت , لبت , و دستانت
- دست و دلباز های اندامت -
حسرت دست های این مرد است
مردِ محلول در تهِ جامت

توی چشمت عصاره ی ماه است
- عسل کوه های "کردستان" -
روی خوابم بپاش چشمت را
و مرا سمت ماه برگردان !

و مرا سمت ماه برگردان
تا پلنگانه های شب تا صبح
تا تهِ سوختن در آغوشت
از حریق تنِ تو تب تا صبح

از حریق تنِ تو تب تا صبح
تا طلوع نجیب چشمانت
دست آخر مرا ببر با خود
تا غروب غریب "تهران" ت

تو به کابوس من نمی آیی
عطر افسونگری که قبل از خواب...
ریشه هایت به آب وابسته ست
گل نیلوفری که در مرداب....

بانی این بنای ویرانی!
روح مستور در تجسّد جان
اولین "عشق سالهای وبا"

آخرین بازمانده ی انسان!

خواب دیدم که می دوی با من
آهوانه میان "آهو دشت"
باز هم تیتر می زند "کیهان":
- ایها الناس! فتنه گر برگشت!

ایها الناس! می روم با او
سمت آغوش آبی دریا
"به تماشای آب های سپید"
به تماشای کوچ دُرناها!

بنیامین پورحسن



قرآن به روی نیزه زدن کارِ یک خر است...
دنبال سر نگرد که سرتاسرت سر است

در خانه ات برقص و به دنبال در نگرد
بی خود به خود نپیچ که این خانه بی در است

یک عده گرگ دور و برت را گرفته اند
ای ساده دل، عزیز دلم! شامِ محشر است

یک عده را قلم بزن از ذهن و زندگیت
بد را اگر سوا کنی از خوب، بهتر است

در باتلاق رفتی اگر دست و پا نزن
سرپا بمان و صبر کن این راهِ آخر است

از روزگار یاد گرفتم ترانه را
هر لحظه ای برای خودش یک پیمبر است

مهدی حسینی مسافر



از عمق دردهای دلم بی خبر نمان
دیدی که بی نوا شده ام،رهگذر نمان
آتش بکش به جنگل احساسهای پوچ
در انتظار اره وتیغ و تبر نمان
امواج سهمگین نگاهم رهاشدند
فکر فرار باش و در این دور و بر نمان
غمها دوباره نقشه ی شورش کشیده اند
در گیرو دار معرکه ها،بی سپر نمان
من رای میدهم به تماشای آفتاب
از انتخاب اصلح من، بی ثمر نمان
نزدیک بود عشق مرا در به در کند
برگرد و در ادامه ی شومِ سفر نمان
مردم برای کوچ از این شهر حاضرند
احمق نشو، برای دل یک نفر نمان
این آخرین نتیجه ی یک عشق شوم بود:
"من میروم برای ابد "،"پشت در نمان"

حسین زارعی



تو همانی که دلم لک زده لبخندش را
او که هرگز نتوان یافت همانندش را
منم آن شاعر دلخون که فقط خرج تو کرد
غزل و عاطفه و روح هنرمندش را
از رقیبان کمین کرده عقب می ماند
هر که تبلیغ کند خوبی دلبندش را
مثل آن خواب بعید است ببیند دیگر
هر که تعریف کند خواب خوشایندش را
مادرم بعد تو هی حال مرا می پرسد
مادرم تاب ندارد غم فرزندش را
عشق با اینکه مرا تجزیه کرده است به تو
به تو اصرار نکرده است فرایندش را
قلب من موقع اهدا به تو ایراد نداشت
مشکل از توست اگر پس زده پیوندش را
حفظ کن این غزلم را که به زودی شاید
بفرستند رفیقان به تو این بندش را :
منم آن شیخ سیه روز که در آخر عمر
لای موهای تو گم کرد خداوندش را

کاظم بهمنی



خبر نداری از دلم که ساده درد می کند
از این دلی که بی تو بی اراده درد می کند
مدام ذهن خسته ام تو را مرور می کند
سَرَم،سَرَم، خدا،که فوق العاده درد می کند
به جاده می زنم ولی چقدر پای عاشقم
از اینکه بی تو می رود پیاده درد می کند
گله ندارم و غم ِ تو را به دوش می کشم
فقط شنیده ام که دوش ِ جاده درد می کند
تمام تار و پود من، از اینکه بی خیال، تو
دلت به من اهمیت نداده درد می کند

صفورا پالوردی



وقتی که قرن ما پر از سیمان و سنگ است
بانو کنارت زندگی کردن قشنگ است
تا آمدی اندوه هایم بر طرف شد
احوال من امروزها شور و جفنگ است
تاریکی دنیای من را زود بردی
این روزها دنیای من پر نور و رنگ است
ماهم شدی و خیره می مانم به رویت
گویی نگاه من همان چشم پلنگ است
با تو تمام لحظه هایم عشق دارد
بی تو دلم بی وقفه و بسیار تنگ است
با من بمان و زندگی کن تا نگویم
پای تمام لحظه هایم بی تو لنگ است
باید بگویم قلب من منزلگه توست
حالا که بین منطق و احساس جنگ است

سجاد صادقی ابو زید آبادی



غروب این حوالی را تو باور می کنی یا نه؟!
غم و درد اهالی را تو باور می کنی یا نه؟!
تمام زندگی مان را سکوتی تلخ پر کرده
خیابان های خالی را تو باور می کنی یا نه؟!
کویر داغ و بی باران، بر این جا سایه گسترده
هجوم خشک سالی را تو باور می کنی یا نه؟!
نفس در سینه می گیرد، دل این جا زود می میرد
و مرگ احتمالی را تو باور می کنی یا نه ؟!
دراین تاریکی و وحشت، سیاهی های بی پایان
وجود یک زلالی را تو باور می کنی یا نه ؟!
...
" نگاه سبز تو آخر مرا آباد می سازد"
بگو این خوش خیالی را تو باور می کنی یا نه؟!

ناصر ندیمی

هوای خانه گرفته...هوای من برفی ست
سکوت های زنانه،سکوت ِ پر حرفی ست
که دست شسته ام از ظرف های شام و ناهار
که روزهاست تلنبار توی جاظرفی ست

که مانده در بدنم درد ِ لذتی کهنه...
که باز خیره شوم طبق عادتی کهنه...

به دردهای زنانه...به لکه های خون
به برفکی که نشسته ست روی تلویزیون

مزاج سرد تو و اوج های زود انزال
به خواب رفتن من در ادامه ی سریال
که تکه های یخ از زندگی م می افتد
(و آب می شود آرام برفک یخچال)

کنار آمدن ِ پرده توی تاریکی
و ترس ِ لمس شدن های قبل نزدیکی

چقدر رابطه ی نیمه کاره در من مُرد
و عشق با بدنی تکه پاره در من مُرد

چقدر گرم گرفتی و دیر جوشیدم
و عیب های تنم را شبانه پوشیدم

منی که از تو فقط دست خوردگی دارم
که چشم بسته ام و حسّ ِ مردگی دارم

که دلخوشم به نبودن... به بودنی اسمی
به ارتباط فقط - احمقانه ی - جسمی

اگرچه آن طرف شیشه آسمان صاف است
و هرچه هست فقط ابرهای تزئینی ست
به سردخانه ی من پشت کرده خورشید و
هنوز این طرف شیشه... برف سنگینی ست!

صدیقه ی حسینی



از زور ِ گرسنگی نَمیری خوب است
تلقین بکنی به خود که سیری خوب است
وقتی که درون سفره ات نانی نیست
هر روز اگر روزه بگیری خوب است

با صورت سرخ و زرد باید خندید
یک بار شبیه مرد باید خندید
با گریه به زندگی خود می‌خندی
سخت است ولی به درد باید خندید

روح الله احمدی

من با صدای عاشق تو کوک می شوم
تو در هجوم سبز تپش ها مقصری
تأثیر کرده ای به تن زرد روزهام
در انقلاب قرمز فردا مقصری

شوقی، تنفسی، به تو جاری ست زندگی
برف جنوبِ من، تپش بغض آبها
یک زلزله به وسعت آوار هیکلم
ای باعث تمامیِ این پیچ و تاب ها

در شوره زار قهوه ای چشم های زن
طعم عجیب تلخ دو فنجان یخ زده
یک شورش شبانه ی طوفان شدی به من
انگار که این مزرعه را بَد ملخ زده

خرما پزان هُرم تنت رعشه می شود
وقتی صعود می کنی ام در نگاه خویش
یک نخل ایستاده و خرمای چشم هات
تحریم نم نمای تنت وقت گرگ و میش

از پشت دودها به نگاهم بدوز چشم
من را میان هر دو لبت شعله ور بکش
یک استکان ... وسط شرمِ دستهات
نوشت سلامتی، تو مرا زود سَر بکش

حالا دو دست گرم تو را لمس می کنم
از راه دورِ دور، جنوب خیال خود
یک زن به یاد هر نفست نبض می زند
اینجا، ببین، گوشه ی دنج زوال خود

آزاد می شوم تو فقط یک قدم جلو
بگذار تا که بند دلم پاره تر شود
من شاعرم و غزل می فشانم ات
ای کاش دعاهای دلم کارگر شود

میترا کاشفی

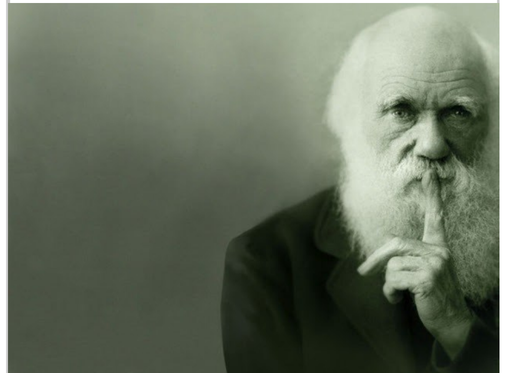


هندسه ی چشم تو درس هنر بود و راه
جبر نگاهت ولی شیمی خوناب و آه
حادثه هم گُر گرفت از غمِ تاریخ من:
فاجعه در فاجعه، تخطئه در گیجگاه
چشم به تو دوختم، فلسفه آموختم!
منطق من را ببین: سفسطه و اشتباه
صفحه ی جغرافیا نقشه ی چشم تو بود
نقشه ی بی زاویه، دایره ی کوره راه
هی به زمین ریختم تا که نریزد دلم
هی به دلم ریختی تا که نریزد گناه
هر چه کشیدی مرا خوب نشد سایه ام
پرده ی نقاشی ات خورد به رنگِ سیاه
چاره ی مرتاضی ام ورزش پرهیز بود
دست به آتش زدم، خواب شدم توی ماه
بیتِ نهایی و باز آخر زنگِ علوم
صاعقه ی چشم تو: ساقه ی زخمِ گیاه...

سورنا پارسی

تاثیر داروین بر اندیشه ی مدرن

ارنست مایر: برگردان از کاوه فیض اللهی



هر دوره ای از تاریخ انسان متمدن زیر نفوذ مجموعه مشخصی از ایده ها یا ایدئولوژی ها بوده است. این مسئله همان قدر در مورد یونان باستان صدق می کند که در مورد مسیحیت، رنسانس، انقلاب علمی، روشنگری و عصر مدرن. پرسش چالش برانگیزی است که بپرسیم منشاء ایده های غالب عصر حاضر کدام است. این پرسش را به شکل های دیگری نیز می توان مطرح کرد. برای مثال کدام کتاب ها بیشترین تاثیر را روی اندیشه کنونی داشته اند؟

از کتاب مقدس ناگزیر باید در جای نخست نام برد. تا پیش از سال ۱۹۸۹ که ورشکستگی مارکسیسم اعلام شد، «سرمایه »ی کارل مارکس بدون تردید در جایگاه دوم بوده و هنوز در بسیاری از نقاط جهان از تاثیری غالب برخوردار است. زیگموند فروید مدتی مورد توجه بوده و اکنون دیگر نیست. آبراهام پیس (A.Pais) زندگینامه نویس آلبرت اینشتین شادمانه ادعا کرده که نظریه های اینشتین «طرز فکر زنان و مردان امروزی درباره پدیده های طبیعت بی جان را عمیقاً تغییر داده است» اما بی درنگ به مبالغه اش پی می برد و می نویسد: « در واقع بهتر است به جای مردان و زنان امروزی بگوییم دانشمندان امروزی، چرا که برای درک آثار اینشتین باید به شیوه فیزیکدانان آموزش دید و با طرز فکر آنها و تکنیک های ریاضی شان آشنا شد. در واقع تردید دارم که اصلاً هیچ کدام از اکتشافات بزرگ فیزیکی در دهه،۱۹۲۰ کوچک ترین تاثیری بر طرز فکر آدم های عادی گذاشته باشد. اما در مورد «اصل انواع» داروین (۱۸۵۹) اوضاع فرق می کند. جز کتاب مقدس، هیچ کتاب دیگری بیشتر از «اصل انواع» بر اندیشه مدرن تاثیر نگذاشته است. امیدوارم بتوانم نشان دهم که این ارزیابی موجه است، نه فقط به خاطر آنکه داروین بیش از هر کس دیگر مسئول پذیرش تبیین سکولار از جهان است بلکه در عین حال از آن رو که وی طرز فکر ما درباره ماهیت این جهان را به طرق دیگری که به طور شگفت آوری بسیارند از اساس دگرگون ساخته است.

نخستین انقلاب داروینی

پیش از داروین اندیشیدن درباره جهان زیر سایه فیزیک بود. اگرچه از بوفون به بعد، طبیعت زنده در اندیشه فیلسوفان پیوسته از اهمیت بیشتری برخوردار می شد، اما تا پیش از آنکه زیست شناسی شاخه ای رسمی از علم شود، نتوانست به درستی سازمان یابد. و این مهم تا پیش از نیمه قرن نوزدهم رخ نداد. لازم بود ایده هایی کاملاً نو پذیرفته شوند، ایده هایی که از زیست شناسی می آمدند و نه علم رسمی آن زمان و نه فلسفه هیچ یک آماده پذیرش آنها نبودند. پذیرش آنها انقلابی ایدئولوژیک نیاز داشت. و این همان طور که سرانجام معلوم شد، به راستی انقلابی بسیار بنیادی بود. این انقلاب در جهان بینی افراد عادی نسبت به آنچه در قرن های پیشین رخ داده بود، اصلاحات بیشتر و بنیادی تری ایجاب می کرد. علت آنکه این نکته معمولاً نادیده گرفته می شود آن است که داروین را سنتاً فقط یک تکامل دان می دانند. بدون تردید او تکامل دان بود اما در عین حال روشن است که این داروین بود که علم سکولار را بنیاد گذاشت. در دهه ۱۸۶۰ اصطلاح «داروینیست» توصیف کسی بود که منشاء فراطبیعی جهان و تغییرات آن را رد می کرد. این نیازی به پذیرش انتخاب طبیعی نداشت. معرفی علم سکولار نخستین انقلاب داروینی بود.

سهم داروین در روح زمانه ای نوین

داروین با نشاندن علم سکولار به جای علم الاهی، در اندیشه قرن نوزدهم انقلابی بنیادی پدید آورد. اما تاثیر داروین به تکامل و پیامدهای اندیشه تکاملی، از جمله تکامل انشعابی (نسب مشترک) و جایگاه انسان در جهان (نسب گرفتن از نخستی ها) محدود نمی شد، بلکه در عین حال مجموعه کاملی از ایدئولوژی های نوین را نیز در برمی گرفت. بعضی ابطال مفاهیم ریشه داری بودند همچون غایت انگاری و بعضی معرفی مفاهیمی کاملاً نو همچون جمعیت زیستی . روی هم رفته اینها بر اندیشه انسان مدرن تاثیری واقعاً انقلابی داشتند.تکامل از نظر هر پژوهشگر علوم طبیعی آنچنان پدیده آشکاری است که انکار تقریباً همگانی آن تا نیمه قرن نوزدهم چیزی در حد یک معما است. همان طور که دابژانسکی، ژنتیک دان مشهور، کاملاً به درستی گفته است «هیچ چیز در زیست شناسی معنایی ندارد مگر در پرتو تکامل» که قطعاً در مورد کل زیست شناسی غیرکارکردی درست است. البته تکامل پیش از داروین هم مدافعانی داشت که با بوفون شروع می شدند و حتی ژان باپتیست لامارک نظریه حساب شده و سنجیده ای برای تکامل ارائه کرده بود، اما تا سال ۱۸۵۹ تمام افراد غیرمتخصص و حتی تقریباً تمام طبیعی دانان و فیلسوفان هنوز معتقد به جهانی ثابت و پایدار بودند. وقتی تکامل این چنین پیش روی ما است و از فرط آشکاری به چشمان ما زل زده چرا با این حال و با در نظر گرفتن تمام جوانب تا سال ۱۸۵۹ تا این حد ناپذیرفتنی بود؟ چه بود که مانع پذیرش این واقعیت ظاهراً آشکار می شد؟پس از بررسی تمام جوانب به این نتیجه رسیده ام که آنچه مانع از پذیرش زودهنگام تکامل باوری شد، برخی مفاهیم و ایدئولوژی های بنیادی بودند که روح زمانه (zeitgeist) ابتدای قرن نوزدهم را می ساختند. اکنون اجازه دهید بعضی از این عوامل را مطرح کنم.

علم سکولار

در ابتدای قرن نوزدهم دیدگاه متعارف هر مسیحی درست آیین، پذیرش تحت اللفظی تک تک کلمات کتاب مقدس بود. همه چیز را در این دنیا، خدا، همان طور که می بینیم، آفریده بود. الاهیات طبیعی این اعتقاد را نیز افزود که خداوند در زمان آفرینش مجموعه ای از قوانین وضع کرد که به حفظ کمال سازگاری در دنیایی خوش طرح تداوم می بخشند. داروین هر سه جزء اصلی سازنده این باور را به چالش کشید. نخست عنوان کرد که جهان به جای آنکه ثابت بماند تکامل می یابد؛ دوم آنکه گونه های جدید به طور خاص آفریده نمی شوند بلکه از نیاکان مشترک اشتقاق می یابند؛ و سوم آنکه سازگاری هرگونه پیوسته توسط فرایند انتخاب طبیعی تنظیم می شود. در نظریه های داروین هیچ نیازی به مداخله الاهی یا عمل نیروهای فراطبیعی در کل فرایند تکامل دنیای زنده و به ویژه در کل فرایند انتخاب طبیعی نیست. بنابراین پیشنهاد انقلابی داروین نشاندن دنیایی مطلقاً سکولار که منحصراً طبق قوانین طبیعی می گردد به جای دنیایی بود که الاهی کنترل می شود.

پیشنهاد داروین مبنی بر اینکه دنیا در نتیجه فرایند نسب مشترک تکامل می یابد، پس از سال ۱۸۵۹ به طور حیرت آوری تقریباً بی درنگ از سوی اکثریت قریب به اتفاق طبیعی دانان و فیلسوفان پذیرفته شد. این نه فقط در مورد انگلستان بلکه در مورد کل قاره اروپا به ویژه کشورهای آلمانی زبان و روسیه صدق می کند. حتی با آنکه اختلاف نظر بر سر علل تکامل تا هشتاد سال دیگر ادامه داشت، ایده تکامل تقریباً یک شبه پذیرفتنی شده بود. خود داروین با شواهد قاطع و انکارناپذیری که به نفع تکامل در «اصل انواع» ارائه کرد، تا حدود زیادی مسئول شتاب در این جابه جایی بود. در واقع کاری که داروین انجام داده خیلی بیش از اینها است و این معمولاً چیزی است که در زندگینامه های او به آن اشاره ای نمی شود. داروین حدود ۵۰ تا ۶۰ پدیده زیستی را مطرح می کند که با انتخاب طبیعی به آسانی تبیین می شوند، اما در برابر هر نوع تبیین براساس آفرینش ویژه کاملاً نفوذناپذیر و براساس به اصطلاح طرح هوشمندانه به همان اندازه تبیین ناپذیرند.

نسب مشترک و جایگاه انسان

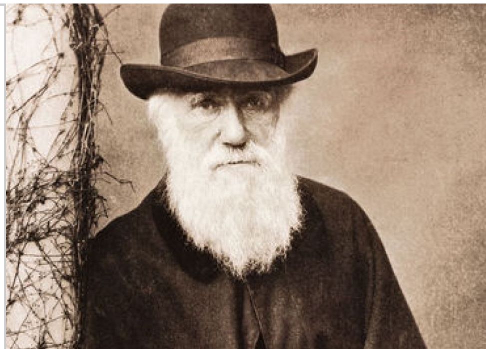
نظریه نسب مشترک داروین به خاطر آن به سرعت پذیرفته شد که برای پایگان (سلسله مراتب) لینه ای انواع جانداران و نیز یافته های آناتومیست های مقایسه ای تبیینی فراهم آورد. با این حال نظریه نسب مشترک به یک نتیجه گیری نیز انجامید که برای بیشتر هم روزگاران ویکتوریایی داروین ناخوشایند و غیرقابل قبول بود. فرض می شد که نیاکان انسان انسانریخت ها باشند. چنانچه انسان از انسانریخت ها نسب گرفته باشد، آن گاه از بقیه دنیای زنده جدا نیست و عملاً بخشی از آن است. این پایان تمام فلسفه های صرفاً انسان انگار (anthropomorphic) بود. حتی با آنکه داروین ویژگی های بی همتای Homo sapiens را زیر سئوال نبرد و تکامل دانان امروزی نیز چنین کاری نکرده اند، با این حال به لحاظ جانورشناختی انسان چیزی نیست، مگر انسانریختی که به نحوی خاص تکامل یافته است. در واقع تمام پژوهش های امروزین نشان داده اند که میان انسان و شمپانزه شباهتی باورنکردنی وجود دارد. ما ۹۸ درصد از ژن هایمان را با هم

مشترکیم و بسیاری از پروتئین های ما - برای مثال هموگلوبین - یکسان است. در سال های اخیر روشن شده است که دیگر نمی توان در بررسی فلسفی انسان، در ارتباط با پرسش هایی همچون ماهیت خودآگاهی، هوش و فداکاری در انسان، ریشه داشتن این توانایی های انسانی در نیاکان آدمسان مان را نادیده گرفت. اینکه انسان طی تکامل توانایی ها و ویژگی های بی همتای بسیاری کسب کرده است، چیزی از این حقیقت کم نمی کند.

اندیشه جمعیتی

اکنون اجازه دهید مستقیماً به سراغ تحلیلی از مبانی فلسفی نظریه های داروین برویم. با توجه به اینکه تکامل از نظر هر پژوهشگر طبیعت زنده اینچنین بدیهی است، چرا اینقدر طول کشید تا این واقعیت آشکار پذیرفته شود؟ اجازه دهید با یک مورد خاص این مسئله را بررسی کنیم. اصیل ترین و مهمترین مفهوم جدیدی که داروین معرفی کرد، انتخاب طبیعی است. چرا نه فقط فیلسوفان بلکه حتی بیشتر زیست شناسان نیز برای این مدت طولانی با این نظریه برخوردی اینچنین خصمانه داشته اند؟

ادعای من آن است که چارچوب مفهومی آن دوره و به ویژه پذیرش تقریباً همگانی اندیشه سنخ شناختی - همان که پوپر ماهیت باوری (essentialism) می نامد - مسئول این تاخیر بود. این نوع اندیشه نخستین بار توسط افلاطون و فیثاغورسی ها به فلسفه راه یافت که بر آن بودند جهان از تعداد محدودی از صنف های موجودات (صورت ها) تشکیل شده و فقط سنخ (ماهیت) هر یک از این صنف های اشیا واقعیت دارد. به این ترتیب تمام تغییرات ظاهری این سنخ ها غیرمادی و بی ربط هستند. سنخ ها (یا صورت ها)ی افلاطونی، ثابت، جاودان و دارای مرزهای کاملاً مشخص با سنخ های مشابه دیگر پنداشته می شدند. این نوع اندیشه سنخ شناختی از سوی دانشمندان علوم فیزیکی قبول عام یافته بود، زیرا تمام اشکال بنیادی ماده، نظیر ذرات هسته ای و عناصر شیمیایی، به راستی ثابت و به وضوح متمایز از یکدیگرند. داروین چنین توصیفی را برای تنوع آلی نپذیرفت. در عوض شیوه دیگری از اندیشیدن را معرفی کرد که اکنون آن را «اندیشه جمعیتی» می نامیم. در یک جمعیت زیستی هیچ دو فردی حتی اگر دوقلوهای یکسان باشند نیز عملاً با هم یکسان نیستند. این حتی در مورد شش میلیارد فرد زنده ای که به گونه انسان تعلق دارند، هم صدق می کند. آنچه «واقعیت» دارد همین تغییرات میان افرادی است که یکتا و با یکدیگر متفاوتند، در حالی که مقدار میانگین آماری محاسبه شده برای این تغییرات یک تجرید است. این نگرش، مفهوم فلسفی کاملاً جدیدی بود که برای درک نظریه انتخاب طبیعی اهمیتی حیاتی داشت. وقتی داروین خودش گاهی به دامن اندیشه سنخ شناختی می لغزید، معلوم می شود که این مفهوم چقدر بدیع بود. به همین دلیل بود که او نتوانست مسئله پیدایش گونه های جدید را حل کند. اندیشه جمعیتی در زندگی روزمره از اهمیتی عظیم برخوردار است. برای مثال سرچشمه اصلی نژادپرستی عدم درک و کاربرد اندیشه جمعیتی است. بسیاری از معاصران داروین از جمله چارلز



لایل و توماس هاکسلی هرگز اندیشه جمعیتی را نپذیرفتند و تا پایان عمر خویش سنخ شناس باقی ماندند. از همین رو نمی توانستند انتخاب طبیعی را درک کنند و بپذیرند. اندیشه سنخ شناختی چنان در اندیشه آن عصر ریشه دوانده بود که جای شگفتی نیست که هشتاد سال طول کشید تا سرانجام مفهوم انتخاب طبیعی در دهه ۱۹۳۰ از پذیرش عام در میان تکامل دانان برخوردار شد.

برنامه ژنتیکی

داروین بود که مفهوم جمعیت زیستی، یکی از تفاوت های بنیادی میان دنیای زنده و دنیای بی جان، را مطرح کرد. مفهوم دیگر که به همان اندازه اختصاصی دنیای زنده است، یعنی برنامه ژنتیکی (genetic program) تا پیش از بلوغ سلول شناسی، ژنتیک و زیست شناسی مولکولی قابل تصور نبود. مسئول علیت دوگانه تمام فعالیت های موجودات زنده و درون بدن آنها همین برنامه ژنتیکی است.شاید عمیق ترین تفاوت میان دنیای بی جان یک فیزیکدان و دنیای زنده یک زیست شناس، علیت دوگانه تمام جانداران باشد. هر چیزی و تمام چیزهایی که در دنیای فیزیکی رخ می دهد، صرفاً توسط قوانین طبیعی، گرانش، قوانین ترمودینامیک و ده ها قانون طبیعی دیگر که علوم فیزیکی کشف کرده اند، کنترل می شود. این قوانین ویژگی های کل مواد را توصیف می کنند و حتی موجودات زنده و اجزایشان، از آنجا که به هر حال ماده اند، همچون ماده بی جان از این قوانین پیروی می کنند. قوانین علوم فیزیکی به ویژه در بررسی حیات در سطح سلولی و مولکولی آشکار هستند. نظریه سازی در فیزیولوژی تقریباً فقط مبتنی بر قوانین طبیعی است. با این حال، جانداران تابع مجموعه ثانویه ای از عوامل علی نیز هستند که عبارت است از اطلاعاتی که برنامه ژنتیکی شان فراهم می آورد. در یک جاندار هیچ فعالیت، حرکت یا رفتاری نیست که تحت تاثیر برنامه ژنتیکی نباشد. این برنامه که از ژنوتیپ هر فرد زنده تشکیل می شود، محصول میلیاردها سال انتخاب طبیعی در هر نسل است. قوانین ساختاری و پیام های برنامه ژنتیکی، به طور همزمان و در هماهنگی با یکدیگر عمل می کنند اما برنامه های ژنتیکی فقط در موجودات زنده وجود دارند و بین دنیای بی جان و دنیای زنده مرزی قاطع می کشند.البته هزاران سال است که طبیعی دانان از این تفاوت بنیادی آگاه بوده اند اما تبیینی که برای آن داشتند بی اعتبار بود. آنها تلاش می کردند حیات را به نیروی غیبی حیات باوری، یعنی یک نیروی حیاتی (vis vitalis) نسبت دهند، اما سرانجام معلوم شد که چنین نیرویی وجود ندارد. داروین

حیات باور نبود اما نمی توانست حیات را تبیین کند. این مهم سرانجام با اکتشافات سلول شناسی، ژنتیک و زیست شناسی مولکولی در قرن بیستم امکان پذیر شد. علوم سرانجام تبیینی طبیعت باورانه از حیات به دست دادند.

غایت مندی

اکنون اجازه دهید به سراغ مفهوم غالب دیگری در فلسفه نیمه نخست قرن نوزدهم برویم. هنگامی که ایمانوئل کانت در کتاب «نقد قوه ی حکم»(۱۷۹۰) تلاش کرد تا بر پایه فلسفه فیزیک باور نیوتن، فلسفه ای برای زیست شناسی ایجاد کند، به طرز آزارنده ای شکست خورد. او سرانجام به این نتیجه رسید که زیست شناسی با علوم فیزیکی متفاوت است و ما باید عاملی فلسفی بیابیم که نیوتن آن را به کار نبرده باشد. در واقع کانت می پنداشت که چنین عاملی را در علت چهارم ارسطو یا علت غایی (غایت انگاری، teleology) یافته است. و به این ترتیب وی نه تنها تغییر تکاملی (که البته به معنای دقیق کلمه آن را نشناخته بود) بلکه هر چیز دیگری در زیست شناسی که نمی توانست با قوانین نیوتنی تبیینش کند را به غایت انگاری نسبت داد. این روی فلسفه قرن نوزدهم آلمان تاثیر بسیار نامطلوبی گذاشت، زیرا اتکای بی پشتوانه بر غایت انگاری در فلسفه تمام پیروان کانت نقش مهمی ایفا کرد.این دستاورد بزرگ داروین بود که توانست با انتخاب طبیعی تمام پدیده هایی را تبیین کند که کانت پنداشته بود برای تبیین آنها نیازمند توسل به غایت انگاری است. ویلرد وان اورمند کوآین (W.Quine) فیلسوف بزرگ آمریکایی، در گفت وگویی که تقریباً یک سال پیش از مرگش با او داشتم، به من گفت که بزرگترین دستاورد فلسفی داروین عبارت است از ابطال علت غایی ارسطو. فرایند مطلقاً خودکار انتخاب طبیعی، تولید تغییرات فراوان در هر نسل و حذف مدام افراد پست تر و برگزیدن سازش یافته ترین ها، می تواند تمام فرایند و پدیده هایی که تا پیش از سال ۱۸۵۹ تنها به وسیله غایت انگاری تبیین پذیر بودند را تبیین کند. در حال حاضر ما هنوز در طبیعت چهار فرایند یا پدیده غایت انگارانه تشخیص می دهیم اما تمام آنها را می توان بر اساس قوانین شیمی و فیزیک تبیین کرد، در حالی که غایت انگاری کیهانی، چنان که کانت پذیرفته بود، وجود ندارد.

نقش تصادف

فلسفه حاکم پیش از داروین علیت باوری (determinism) بود. چنان که لاپلاس لاف زده بود که اگر حرکت و موقعیت دقیق هر شیء را در جهان بداند آنگاه خواهد توانست تاریخ آینده دنیا را با تمام جزئیات پیش بینی کند. در فلسفه او جایی برای شانس یا تصادف وجود نداشت. داروین نیز تظاهر به طرفداری از این نوع علیت باوری می کرد. او باور متعارف دوره خویش را پذیرفت که تمام فرایندهای تصادفی در جهان علتی دارند. اما قوانین نیوتنی فیزیک برای تبیین تغییرات ژنتیکی کافی نبودند. به همین دلیل داروین از اصل وراثت صفات اکتسابی استفاده کرد که در آن زمان از پذیرش همگانی برخوردار بود. او نوشته است که جانوران اهلی از جانوران وحشی تغییرپذیرترند

زیرا رژیم غذایی غنی تری دارند و تغییراتی که به این ترتیب تولید می شوند به ارث می رسند. از نظر او تمام جهش ها نتیجه علتی مشاهده پذیر بودند. مفهوم جهش خودبه خودی نخستین بار در دهه ۱۸۹۰ و توسط هوگو دو وریس (H.De Vries) به زیست شناسی معرفی شد.تغییر داروینی که مبتنی بر قوانین طبیعی نیوتنی نباشد برای فیلسوفان هم روزگارش پذیرفتنی نبود. چنین متغیرهایی پدیده تصادفی یا پیشامد به حساب می آمدند. هرشل (Herschel.J)، فیزیکدان و فیلسوف انگلیسی قرن نوزدهم، با لحنی تحقیرآمیز و اهانت بار از انتخاب طبیعی تحت عنوان قانون قاطی پاطی یاد می کرد. او در این انتقاد تنها نبود؛ سجویک (A.Sedgwich) زمین شناس کمبریج و سایر منتقدان داروین نیز وی را به خاطر استناد به تصادف به عنوان عاملی تکاملی سرزنش می کردند. بارها و بارها از داروین پرسیده شد که چگونه می تواند باور کند اندام کاملی همچون چشم تصادفی پدید آمده باشد؟ هنوز تحلیل جامعی از تاریخ پذیرش تدریجی تصادف در تبیین علمی به عمل نیامده است. اکنون می دانیم که تصادف در تکامل بخشی از سرشت دومرحله ای فرایند انتخاب طبیعی است، و فرایندهای انتخاب یا حذف در مرحله دوم انتخاب طبیعی می توانند از نقش مثبت تغییرات تصادفی در مرحله نخست استفاده کنند.تقریباً در همان زمان یعنی نیمه قرن نوزدهم بود که اهمیت تصادف در علوم فیزیکی نیز کشف شد و دیگر از پشتیبانی داروین از تصادف به آن شدت انتقاد نشد. هنگامی که نویسندگان امروزی از تغییرات تصادفی سخن می گویند، وجود نیروهای علی مولکولی را انکار نمی کنند بلکه منکر این ادعا هستند که این تغییرات ژنتیکی پاسخی به نیازهای سازشی یک جاندار باشند. چنین پاسخی هرگز داده نمی شود و زیست شناسی مولکولی نشان داده است که وراثت صفات اکتسابی وجود ندارد. داروین با وجود تردیدهایش بدون تردید یکی از پیشگامان بزرگ تبدیل سرشت تصادفی بسیاری از پدیده های زیستی به یک مفهوم پذیرفتنی است.

قوانین

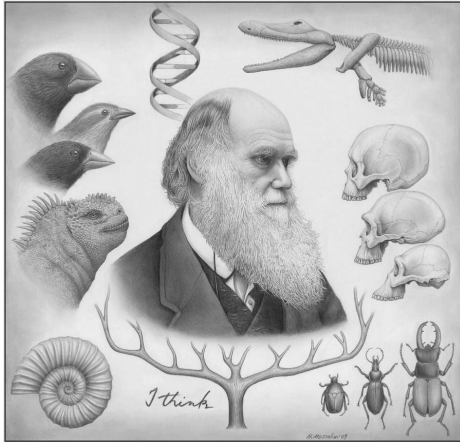
در فلسفه علم نیوتنی، نظریه ها معمولاً برپایه قوانین بودند. داروین این نگرش را در مجموع پذیرفت. و از همین رو است که می بینیم در «اصل انواع» خیلی راحت از اصطلاح «قانون (law) » استفاده می کند. او هر علت یا رویدادی که به نظر می رسید به هر شکل، مرتب رخ می دهد را یک قانون می نامید. اما من بیشتر با آن فیلسوفان مدرن موافقم که مخالف قانون نامیدن قانونمندی های (regularity) تکاملی هستند، زیرا این قانونمندی ها برخلاف قوانین فیزیک با مبانی ماده سروکار ندارند. آنها همواره به مکان و زمان محدود می شوند و معمولاً استثناهای پرشمار دارند. به همین دلیل است که اصل ابطال پذیری پوپر را معمولاً نمی توان در مورد زیست شناسی تکاملی به کار برد، زیرا استثناها اعتبار کلی بیشتر قانونمندی ها را ابطال نمی کنند. چنانچه نتیجه گرفته شود که در زیست شناسی تکاملی هیچ قانون طبیعی وجود ندارد، آن گاه باید پرسید که پس نظریه های زیست شناختی بر چه مبنایی می توانند استوار شوند؟ دیدگاهی که اکنون به طور گسترده پذیرفته شده آن است که در زیست شناسی تکاملی نظریه ها بر پایه «مفاهیم (concept)» قرار دارند نه قانون ها و این شاخه از علم قطعاً مفاهیم فراوانی دارد که نظریه ها روی شان سوار شوند. اجازه دهید برای مثال مفاهیمی نظیر انتخاب طبیعی، تنازع بقا، رقابت، جمعیت زیستی، سازش، موفقیت تولیدمثلی، پسند ماده ها و چیرگی نرها را ذکر کنم. قبول دارم که شاید بتوان با اندکی تلاش بعضی از این مفاهیم را به قانون نماهایی تبدیل کرد، اما تردیدی نیست که چنین به اصطلاح «قوانینی» با قانون های طبیعی نیوتنی خیلی تفاوت دارند. در نتیجه معلوم می شود که فلسفه فیزیک برپایه قوانین طبیعی بسیار متفاوت از فلسفه زیست شناسی برپایه مفاهیم است. داروین خود از این تفاوت کاملاً بی خبر بود، گرچه شاید بیش از هر کس دیگر او بود که روش جدید نظریه سازی برپایه مفاهیم به جای قوانین طبیعی را معمول ساخت.

روش داروین

داروین پیش از هرچیز یک طبیعی دان بود. روش مورد علاقه اش هم روش طبیعی دانان بود: یک سری مشاهده انجام می داد و براساس این شواهد حدس هایی می زد. او این رهیافت را روش استقرایی می دانست و در زندگینامه اش نوشته است که خود را پیرو راستین بیکن می داند. با این حال برخی پژوهشگران آثار داروین بر این عقیده اند که بهتر است این رهیافت را فرضی- قیاسی بدانیم. در واقع شاید از همه نزدیکتر به حقیقت آن باشد که بگوییم داروین عمل گرا (pragmatist) بود و از هر روشی که گمان می کرد او را به بهترین نتایج خواهد رساند، استفاده می کرد. داروین مشاهده گری بسیار تیزبین بود و هیچ تردیدی نیست که مشاهده پربارترین رهیافت او بود. اما از سوی دیگر آزمایشگری چیره دست نیز بود و به ویژه در پژوهش های گیاه شناختی اش، آزمایش های پرشماری انجام داد. شاید مانند تمام طبیعی دانان، روشی که بیش از همه به کار می برد روش مقایسه ای بود.

زمان

روشی که در علوم فیزیکی از گسترده ترین کاربرد برخوردار است آزمایش است. اما داروین در پژوهش های تکاملی اش ناگزیر بود با عاملی دست و پنجه نرم کند که در بیشتر علوم فیزیکی جز زمین شناسی و کیهان شناسی دخالتی ندارد، یعنی عامل زمان. اتفاقات زیستی گذشته را نمی توان آزمایش کرد. پدیده هایی همچون انقراض دایناسورها و تمام رویدادهای تکاملی دیگر از دسترس روش آزمایشی خارجند و برای آنها روش کاملاً متفاوتی لازم است که به اصطلاح «روایت های تاریخی» نام دارد. در این روش از اتفاقات گذشته برمبنای پیامدهایشان سناریویی ساخته می شود. سپس براساس این سناریو پیش بینی های گوناگونی صورت می گیرد و معلوم می شود که آیا به حقیقت پیوسته اند یا خیر. داروین این روش را به ویژه در بازسازی های زیست جغرافیایی اش با موفقیت به کار برد. برای مثال اینکه کدام پل های خشکی مفروض در گذشته با پراکندگی



کنونی جانداران تائید می شود و کدام نمی شود؟فیلسوفان مدت ها است که اهمیت روش روایت های تاریخی را نادیده گرفته اند. در حالی که این روش در مواردی که به پیامدهای رویدادهای گذشته مربوط می شود ضروری و جانشین ناپذیر است. با توجه به بازدهی این روش جای شگفتی است که تاریخ نگاران علم تا این اندازه به آن بی توجهی کرده اند. برای مثال بوفون، لینه، لامارک و بلومنباخ چقدر از روایت های تاریخی استفاده کرده اند؟من در نوشته هایم به شالوده های فلسفی اندیشه داروین پرداخته ام و داروین را یکی از فیلسوفان بزرگ نامیده ام. اما این دیدگاهی نیست که از پذیرش گسترده ای برخوردار باشد. با آنکه او یکی از فیلسوفان بزرگ تمام اعصار است، تفاوت فلسفه زیست شناسی او با فلسفه های مبتنی بر منطق، ریاضیات و علوم فیزیکی آنچنان بنیادی است که ماهیت فلسفی اش از روی عادت نادیده انگاشته می شود.

چکیده

اکنون اجازه دهید سهم داروین در اندیشه مدرن را خلاصه کنم. او سبب شد جهان بینی مطلقاً سکولاری جانشین جهان بینی مبتنی بر عقاید مسیحی شود. گذشته از این، آثار او به رد چندین جهان بینی نظیر ماهیت باوری، غایت انگاری و علیت باوری که پیش از او غالب بودند و نیز کفایت قوانین نیوتنی برای تبیین تکامل انجامید. او به جای این مفاهیم ابطال شده، پاره ای مفاهیم نو از جمله جمعیت زیستی، انتخاب طبیعی، اهمیت تصادف و پیشامد، اهمیت تبیین کنندگی عامل زمان (روایت های تاریخی) و اهمیت گروه اجتماعی در پیدایش اخلاق را معرفی کرد که خارج از قلمرو زیست شناسی نیز از اهمیتی فراگیر برخوردارند. تقریباً تمام اجزای نظام اعتقادی انسان امروزی به طریقی تحت تاثیر یکی از نوآوری های مفهومی داروین است. کار او در کل پی افکندن بنیان فلسفه ای نو برای زیست شناسی است که با شتاب شکل می گیرد. تردید نمی توان کرد که طرز فکر هر انسان غربی مدرن عمیقاً تحت تاثیر اندیشه های فلسفی داروین قرار گرفته است.

برگرفته از:

Mayr,E. 2004.What Makes Biology Unique? Cambridge University Press. pp. 83-97.

یک زن معمولی: گل‌افروز جهاندیده



اگر زن دکتر شده بودم، حالا توی خیابان های زوریخ با پالتو پوست سمور دست توی دست دکتر، قدم می زدم. دکتر شرط گذاشته بود اگر برادر من، خواهر ترشیده اش را بگیرد، او هم با من ازدواج می کند. فرانک دختر قد بلند و صاف و راستی بود. کمی بور بود. برادرم او را نخواست . دلچسبش نبود. دکتر هم قید مرا زد و رفت تهران، با یک از همکلاسی هایش ازدواج کرد. دختر نرم و نازک و تودلبرویی بود. ظرافت زنانه توی تمام صورت و اندامش مجذوب کننده بود. حتما اسمش مارال بود.

من که تمام خواستگارهایم را برای اینکه زن دکتر بشوم، رد کرده بودم، دیگر بعد از دکتر هیچ کس سراغم نیامد که نیامد. جای خواهر ترشیده‌ی دکتر را که حالا ازدواج کرده بود، گرفتم و شدم اولین دختر واقعا ترشیده‌ی فامیل.

زن های خانواده‌ی ما زود ازدواج می کنند. اکثرا خوشکل هستند. من هم خوشکل هستم. آن دفعه که رفته بودم پیش امیرحسین که مواد بگیرم، گفت: اگر توی کار و بارش، کمک دستش باشم، حاضر است عقدم کند. گفتم: کور خوندی. من خواستگار دکتر داشتم. حالا بیام زن تو، قاچاقچی مواد بشم که پس فردا با شکم قلمبیده، پشت میله های زندان بیام ملاقتت.

گفت: تو هنوز فکرِ ده سال پیشی ... همینه که به روز نیستی و داری تریاک می ندازی بالا ... بیا این قرصا رو ببر ... تر تمیز و باکلاس.

امیرحسین وسط سرش تاس بود. چشم های زاغِ گردی داشت. وقتی زل می زدی توی چشمانش، یادت می رفت که صاحب این چشم ها، امیرحسینی است که سالهاست می شناسی اش. یک جور مرموزی بود. به شغلش می آمد. یکسالی از من بزرگتر بود. تاحالا زن نگرفته بود. اگرم می گرفت، پایبندش نمی شد. یک جایی نبود. هیچ جا را نمی شد پیدا کرد که امیرحسین دوبار آنجا دیده شده باشد. گفتم: من دارم کمش می کنم که ترک کنم. تو مثلا ادعای دوستیت می شه! می خوای گرفتارترم کنی ...

فکش تا باز می شد، باز شد و زد زیر خنده. وقتی می خندید فکش ریز می لرزید. همین خنده اش باعث شد توی تصمیمم مصرتر باشم که هرجور شده ترک کنم. رفتم سراغ آبجی کوچیکه که ازش پول قرض بگیرم برای مرکز ترک اعتیاد. زار و زندگی آبرومندی داشت. شوهرش کارمند آموزش پرورش بود. از آن آدمهای خیلی مودب که اگر بزنی توی سرش هم می گوید: متشکرم.سپاسگزارم.

خواهرم توی خانه اش خانمی می کرد. مثل من خیالاتی نبود که حال و روزش مثل من باشد. طفلک نازا بود. کلی خرج دوا و دکتر کرده بود و نتیجه نگرفته بود. یک اتاق از خانه اش را کرده بود خیاط خانه و کلی سفارش می گرفت. همیشه می دیدی پیرهن های گلدار و شلوار های پارچه ای روی در دیوار اتاق آویزان است. مثل فروشگاه ارزانی سر بازارچه بود. خانه اش همیشه مهمان داشت. مهمان که چه عرض کنم. خانواده‌ی خودمان بود که از ادب صاحب خانه، سوءاستفاده می کردند و صبح تا شب پلاس بودند و تا می توانستند ویتامین های بدنشان را از آنجا تامین می کردند. آبجی هم هیچی از هیچ کس دریغ نمی کرد.

با هم رفتیم مرکز و برای سه ماه، هزینه درمان و بستری شدنم را داد. وقتی داشت می رفت، گفت: قول بده وقتی اومدی بیرون پاک پاک باشی. میارم پیش خودم خیاطی یادت می دم. تا دست جلوی هیچکی دراز نکنی.

وقتی در اتاق را پشت سرش بست، یک چیزی گلویم را فشار می داد. داشت گریه ام می گرفت. چند تا زن رنگ پریده که لب هاشان سیاه و خشک بود، روی یکی از تخت ها جمع شده بودند. اتاق چهار تا تخت داشت که تخت من، تخت دوم بود. اتاق خفه بود و بوی ماندگی و رطوبت می داد. همه ی زن ها، ساکت نگاهم می کردند. خجالت کشیدم گریه کنم. گلویم را صاف کردم و گفتم: چتونه؟ آدم ندیدین؟ ...

گذشت و من سر قولم ماندم و پاکِ پاک آمدم بیرون. خودم هم باورم نمی شد، اینقدر سفت و سخت باشم. تمام دستم از مچ تا بازو سیاه و کبود بود. درد خماری که می آمد سراغم، دندان می گرفتم که یادم بماند چه قولی داده ام. رفتم خانه‌ی خواهرم. ولی مگر فکر و خیال آزادم می گذاشت. حوصله ام نمی کشید خیاطی کنم. چند روز که همراه خواهرم دوخت و دوز کردم، حالم از خودم بهم خورد. تحمل آن اتاق کوچک را که در و دیوارش پارچه بود، نداشتم. توی این چند سال دائم تو خیابان ها پرسه می زدم و شب برای خواب می رفتم خانه. حالا نمی توانستم یک روز خانه ماندن را تحمل کنم. انگار توی قبر گیر افتاده باشم. صبح کله سحر می زدم بیرون. توی شلوغی پیاده روهایی که به بازار می رسید، دست توی کیف این زن و آن زن می کردم، چیزی گیر می آوردم برای خرج زندگی ام. هنوز هیچ کس مچم را نتوانسته بود بگیرد.

پدرم پنج شش سال پیش با همان سکته ی اول مرد. پشت میزش در حالی که با صورت افتاده بود روی کاغذهای ارباب رجوع هایش، پیدایش کرده بودند. اگر بود که همان روز اول که فهمید موادی شدم، نعشم را انداخته بود توی بیابان که خوراک جانوران بشوم. بعضی وقتها آروز می کنم کاش نمرده بود. ننه ام که اصلا یادش رفته، یک دختر دیگری به جز یکدانه پسر و دو تا دخترش، هم دارد. بچه ی خواهر بزرگه و پسرش را بغل می زند و نازشان می کند. قربان صدقه هایی را که از مادربزرگ یاد گرفته، نثارشان می کند. خودش که بلد نیست چه جوری مهر و محبتش را نشان بدهد. بعضی وقتها که ناغافل چشمش به من می افتاد، انگار نکیر و منکر دیده باشد، لبش را گاز می گرفت و می گفت: نکبت هرزه!

در حق من که مادری نکرد. گذاشت حرف خودم باشد و نزد توی دهنم بگوید: همین که گفتم. زن همین مردک می شی ... می ری پی زندگیت ...

اگر زده بود که تا حالا باید دو سه تا بچه و یک زندگی معمولی داشته باشم. هیچ وقت به آخر عاقبتم فکر نکردم. اگر هم فکر می کردم، نمی توانستم آخر عاقبت خوبی برای خودم بسازم. با دست خالی مگر می شود چیزی هم ساخت، که من بسازم. بازیچه‌ی دست این و آن شدم. فکر می کردم خواهرم و شوهر مودبش خیر و صلاحم را می خواهند. شاید هم خیرم این بوده که حالا سرم آمده. منِ از همه جا بی خبر برای قدردانی از خواهرم که باعث شد پاک بشوم و توی خانواده یک گوشه‌ای، جایی به من داد، سرم را پایین انداخته بودم، توی زندگی اش سرک نمی کشیدم.

یک وقتی سرم بلند کردم که دیدم از هم طلاق گرفته اند ولی دارند با هم زندگی می کنند. بعدش نمی دانم کر بودم یا کور بودم یا نشئه بودم، چشم بازکردم دیدم توی محضر کنار دست شوهر خواهرم دارم بله می گویم و امضا می کنم. یکسال بعدش یک بچه توی دامنم بود که نمی دانستم باید خاله صدایم بزند یا مامان ....

زبان فارسی در دالان حوادث روزگار

دکتر محمد مهدی زهره وندی



در صفحات اجتماعی صورت نگار(فیسبوک= بر حسب اینکه در زبان فارسی واژه صورت برداری به معنای تهیه فهرستی از چیزی یا کالایی یا... بصورت بالعکس نگارش مطلبی را در فیسبوک بخاطر دو واژه فیس به معنای صورت و بوک به معنای نگارش {بوک را که هم بصورت اسم و هم فعل به معنای متداول کتاب و فعل امری آن به معنای رزو و ثبت آن بر روی نوشته ای به حالت اسم مصدر بکار بردم که در حالت امر بنگار و سپس اسم مصدرش، نگارش و مرخم آن " نگار " قرار دادم. مضافا که در معنای اسمی " نگار" باز از معنای صورتین (بحال صورت درآمده) نیز بهره بردم}) دیدم تلاشهایی در جهت احیای فرهنگ نوشتاری زبان پارسی اصیل صورت می گیرد. جدای از نیت پاک این دوستان و عزیزان که برای سربلندی ایران همیشه عزیز، تلاش می کنند که واجد انگیزه ای صد چندان درست است، ولی ترجیح دادم که از نتایج آن بیشتر بنگارم تا ببینیم به پر باری و صحت و راستی صد چندان آن انگیزه های پاک، ممکن است انگیخته و نتایج وارونه ای ببار بیاورد یا نه.

مقال ذیل به این منظور نگاشته شده است.

قبل از ورود به بحث ترجیح می دهم که قدری از تاریخ علم و فلسفه علم سخنانی هر چند کلی و نه بر باب ورود کلی به بحث های فلسفی و کلامی ارایه دهم که قدری ابتدای مبحث را از جمادی و خشکی خارج کنم و هم به قدر توان، زوایا و وجوه تاریک آن را روشنی بیفکنم که نتایجش به بحث اصلی ما کمک شایانی خواهد کرد، مشروط بر آن که بر غامضی آن نیفزایم که نتایجش گرانبار و زینبار شود که از قضا سرانگبین، صفرا فزاید.

می دانیم که فلسفه از علوم متافیزیکی است که از بیرون از دانش های تجربی به این دانش ها عرضه شد و شروع آن از دانش فهم دینی (دین ها هیچکدام در پیکره دانش نمی گنجند. امری هستند قدسی اما فهم از دین و برداشت های دینی سراسر در مقوله علم جای می گیرند، مانند علم فقه و شریعت و هکذا... و همگی قابل چالیدن) آغازیدن گرفت، هم در مسیحیت و هم در اسلام. (در ادیان دیگری چون ادیان شرقی که ملغمه ای از اشارات و توصیه های اخلاقی است، اشکال دیگر آن ظاهر گردید). این سرآغاز علم کلام در این ادیان شد و چنان گستره خود را در این ادیان گشود که بحث های پیچیده عقلی و نحله هایی را پدید آورد (مثل معتزلیون و اشاعره و...) که بحث هایی جدی در زمینه حدوث و قدم و غیره در دین جزء نهاده های دینی شد و با عقل گرایی Rationalism نسبت مستقیم یا غیر مستقیم یافت. در مسیحیت ابرفیلسوفی چون حضرت سنت آگوستین (سن توما آکن) Tomas Saint Aquinas که کشیش و فیلسوفی قدر و افلاطونی مسلک بود و در اسلام حضراتی چون ابو نصر فارابی El Farabi و شیخ الرییس ابو علی سینا Avicina که حکیمانی ارسطایی مسلک بودند و بالاخص ابن سینا که در کتبش به شدت می توان رد پای پیوند ترتیبات عقلی را با پیکره های دینی مشاهده کرد، در این خصوص به تلاشهایی سترگ دست زدند. شاید بی دلیل نبود که مسیحیت در این راه قدم اول را گذارد، چه این که اندیشمندان دینی مسیحی بر این باور بودند که با عقلانی کردن بخش مهمی از فهم دینی، می توان آن را نزد خداباوران مسیحی، منطقی کرد و سهل الهضم. لذا در پی آن بودند که چنین انگاره هایی را بر دین عارض کنند.

در اسلام هم با ورود فارابی و ابن سینا این تکوین شکل گرفت (دانشمندان قدر دیگری نیز بودند چون حضرات خواجه نصیر و ابو ریحان بیرونی و... که بر این هم افزایی کمک شایانی کردند ولی سهم این دو و بالاخص ابن سینا بسیار بارزتر بود). ابن سینا چنان است که حضرت سن توما آکن به شاگردی او معترف(نقل مضمون از ژیلسون، فیلسوف مسیحی) و حتی در مقدمه کتاب «المشرقی» خود با خضوع بر برتری علمی خود بر حضرت معلم اول، ارسطا طالیس، اشاراتی دارد. او قبل از آنکه حکیم طب باشد، فیلسوف قدری بود، چیزی که هم اکنون نزد ایرانیان نیز مغفول افتاده و او را بیشتر به مثابه داوینچی، حکیمی عالیقدر می شمردند که صد البته درست هم هست ولی کاری که در فلسفه کرد، کاری بود کارستان و وزانت امروز فلسفه مشایی (پیروان مکتب ارسطویی) بدست با کفایت او اتفاق افتاد. او می گفت که اگر ارسطو نزد دیگران بزرگ است و بیشتر باور عمومی بر آن است، بهتر است ما حرفمان را از زبان او بگوییم تا اقبال دوستدارن و رهروان، بیشتر شود، چون فی الواقع برایش نهادینه شدن دانش مهم بود، نه فخر فروشی های عامیانه.

ابن سینا بر موارد و گزاره های فلسفی یونان، اقامه دلیل کرد.چیزی که قبل از او کسی جرات آن را نداشت. بعدها غول پیکرانی چون حضرت ملا هادی سبزواری که بر طبیعات ارسطو شروحی را نوشت و پیکره آن را به نقادی های عالمانه به لرزه انداخت که حتی از عهده ابن سینا هم خارج بود. ولی داستان به اینجا ختم نشد، بلکه از دایره دین داران، کسی چون حضرت امام محمد غزالی Algazel پدید آمد که یکسره علم و پرچم مخالفت را با فیلسوفان برافراشت و آنان را به مثابه بدعت گذاران عامد به فعل خویش، حتی تا مرز تکفیر بر تازیانه قلم خود نواخت و کتاب بسیار گرانسنگ " تهافت الفلاسفه" را نگاشت. این اندیشمند بزرگ دینی که شافعی مسلک بود و مطالعات عمیقی در دین و فلسفه داشت، هم پیکره سنتی دین زمانه خود را بر هم ریخت و کتاب «احیا علوم» را نگاشت که در انتهای عمرش تصحیحاتی بر آن کرد که امروزه بنام «کیمیای سعادت» شناخته می شود و هم چنان کرد که تا قرن ها ریشه فلسفه را در کشورهای اسلامی خشکاند ولی در ایران زیاد مورد توجه قرار نگرفت. او راه تصوف و عرفان را، راهی بسیار موجز و رهگشا در دین می دانست و بشدت با شریعت سنت مدار، سر ناسازگاری داشت. در مقدمه احیا علوم می گوید: " کار بدانجا رسیده که علوم دین، مندرس و متروک است و منار هدایت، محو و نامعلوم. اینان برای مردم چنین جلوه‌گر کرده‌اند که علمی نیست جز علم فتوای قضاوت که به وسیله آن قاضیان بتوانند فصل خصومت کنند و یا جدل که فخر فروشان با آن بر دشمن خود پیروزی یابند و یا سخنانی موزون و دل فریب که واعظان عوام را با آن دلخوش کنند".

علیرغم تلاشهای غزالی نهایتا این علوم بر گستره فهم دینی وارد شدند و چنان در آن تنیدند که دیگر انفکاک آنها تقریبا ناممکن به نظر می رسد.

قبل از فلسفه و برای فلسفیدن، نیاز به یک علم دیگری بود که انسجام تفکر فلسفی را برآن پایه گذاری کنند که آن چیزی نبود جز " منطق" Logic که تمام قد در کنار فلسفه ایستاد و رشد کرد و در حین پالایش فلسفی، خود را فربه تر هم می ساخت. در واقع در تعریف منطق آورده اند که روشی است که ذهن را به هنگام تفکر از خطا باز می دارد. لذا منطق ارسطویی چنان مستحکم وارد این عرصه شد که نه تنها یارای کشیدن بار فلسفه، بلکه تمای بار علوم دیگر را به لحاظ ممیزی و پالایش و از هم گسیختگی و متجانس کردن Consistency بر عهده گرفت و این مهم را تا به امروز بر دوش خود می کشد و در این راه خود را نیز پالایش کرده و با جامه ای نو، امروزه تمام قد در کنار همه علوم چه متافیزیکی و چه قیاسی و یا استقرایی حاضر و ناظر کرده است.

تا اینجا امر بر فهم مطلب، به کفایت می رسد که چگونه این دو علم، بر پیکره علوم دیگر، تاثیر گذاری مستقیم و غیر مستقیم دارند. و اما امروز فلسفه های آنالیتیک و پوزیتیویستی و اگزیستانسیالیستی و سکولاریستی و... چنان اندام های علوم بالاخص علوم دینی را نحیف یا فربه ساخته اند که دیگر نمی توان حضور آنان را نادیده گرفت.

منطق ارسطویی که در اشکال و جامه های جدیدش (منطق آنالیتیک) خود را زیر پایه ایی از ریاضی جدید و آنالیز عددی "Numerical Analysis" و انواع معادلات جبری و توابع آن، حد و پیوستگی "Limit & continuation" و مشتق Derivations و انتگرال و... کرده است و به آنها ستحکام بخشیده که دیگر بدون آن نمی توان از ابقا این علوم سخنی به میان آورد.

هندسه اقلیدسی با قدری بالا گرفتن بحث زمان و مکان و اشکال محتمل غیر سطحی و سرعتهای بالا (وضع سرعت هایی در حد نور) چنان نحیف و بی مایه ظاهر شد که به یکباره در فیزیک کیهانی و فیزیک جدید ازآن دست شستند و هندسه احجام نامتقارن (هندسه نا اقلیدسی که بنام

واضعش هندسه لباچقسکی نام گرفت) بر میدان رقابت وارد شد و چنان بحث هذلولی ها و سهموی ها "Hyperbola" و کلا فیزیک و مکانیک نیوتنی را در تبیین پدیده های جدید سست و بی مایه کرد که سرانجام مکانیک کوانتومی و فیزیک نظری جدید را بر پایه تئوری های جدید استوار نمودند. داستان ظریف نسبیت خاص و سرانجام ورود بعد "زمان" در نسبیت عام ، راه خود را در توضیح دنیای جدید، باز کرده بر اریکه ی قدرت نشستند و دیری نپایید (در حدود ۷۰ سال) که اشکال جدیدتری از فضا با اشعه پس زمینه کیهانی و محاسبات جدید ریاضی گونه آن در احجام هندسی و رویه های فضا-زمان وارد بحث های جدید علمی شدند. و این اواخر، کاری بس عظیم توسط دختر نازنینمان، پروفسور مریم میرزاخانی در حال بازسازی ست که راه گشایی بیشتری نسبت به نظریه های استاندارد، ریسمانی "String Theory" و نظریه M (که ابعاد مکانی را به ۹ بعد، به اضافه بعد زمان جمعا ۱۰ بعد رسانید)دارد و این اواخر تئوری F که توسط پرفسور کامران وفا بر اریکه نشست و بعد زمانی را از خطی Linear به رویه ای "Branes" دو بعدی بصورت صفحه ای، ارائه داده است، چنان بشدت باورهای گذشته ما را نسبت به نماهایی جدید از خلقت و هستی دگرگون کرده اند که دیگر رجعت نه مطلوب است و نه ممکن.

این مطالب بعرض رسید تا ببینیم که جای منطق و حوزه نفوذ آن در پیکره زندگی مادی و معنوی ما تا به کجاست. آنچه فی الواقع در فیزیک مدرن و کیهانی اتفاق افتاد آن بود که نشان داد که دیگر هیچ چیز در جای و تعبیر اسبق خود قرار ندارد و نخواهد داشت. ماده ای که موضوع این علوم بود نه بصورت قبل، دیگر نه اشکالشان آن بود و نه بسان طبیعتی ثابت با صورتهای متغیر چهره نمایی می کردند. در حوزه فلسفه نیز با مطرح شدن فلسفه صدرایی و متعالیه Transcendantalism (جواهر و صورت های متغیر = حرکت جوهری) در کل آب سردی ریخته شد بر فلسفه ارسطیی و سینایی (جواهر ثابته و صورت های متغیر) و انقلابی عظیم در فلسفه ایجاد کرد که پس لرزه های آن تا قرنها باقی بود). حتی در یک سده گذشته، بحث ماده و انرژی از تعاملات زیر اتمها با اسپین (دوران) های صحیح و کسری (ماده دارای اسپین کسری و انرژی دارای اسپین های صحیح می باشند) که در یک تحول عظیم به اسپین ها با نسبت دوران های موهومی هم رسیده است، چنان ذهن را از درک آن عاجز کرده است که فاصله علوم ریاضی را از علوم استقرایی بیشتر و پایه قیاسی ریاضی را به علومی وهمی (از لحاظ مصادیق) محاسباتی کرده است.

ذرات زیر اتمی به پوزیترون و نوترون و زی Z ها و تاکیون ها کشیده شده که دیگر قابل رویت نیستند. گراویتون ها (اگر بتوان نام ذرات بر آنها گذارد) هنوز هم در عرصه عدم همنوایی با فاکتور های دیگر در آخرین نظریه ها قبل از F تکتازی می کند و تعامل آن بر کل هستی سوالات بسیاری را پیش روی عالمان این علوم نهاده است. اگر میزان و مقدار آنها که در حال کشندگی هستند بر نیروی قوی Strong Force بین



ذرات غلبه کند، دیگر نه تو مانی و نه من و نه هستی. و ما همگی در یک آشوب Chaos کیهانی غوطه ور می شویم و ...

این درهم پیچیده شدن مفاهیم در فیزیک نظری به واسطه محاسبات ریاضی مدرن، بعنوان مثال معادلات تانسوری و بسط فوریه و اصل طرد پاولی و ابر شارها Super Fluids، تعاملاتی را به پا کرده و ساده انگاری های اقلیدسی (ریاضی) و نیوتنی (مکانیک حرکت) و سینایی (فلسفه) را در جهان ملموس ما کاملا بر هم ریخته است.

تصور کنید که با تغییر فرکانس نور، دیگر زرد را زرد نخواهید دید و با یک تغییر فرکانس طیف از فرا بنفش تا فرو سرخ می توان رنگ آمیزی خلقت را دگرگون کرد. با قدری تغییر در گراویتون ها (ذرات حامل نیروی جاذبه) دیگر اشکال اجسام و یا حالت هایشان این نخواهد بود.

این نشانگر آنست که آن ثبات پیشین کامل بر هم ریخته است و اصل بر آن قرار گرفته که دیگر از "ثبات" حرف نزنیم و منتظر ثبات های پسینی پی در پی نباشیم. گویا در یک بیقراری مستمر ولی نطام مند قرار گرفته ایم (چونان حرکت در جوهر با قبول جوهر متغیر و تغییرش در خودش و با حفظ پیکره جوهر). ذات این داستان را باید " تغییر" بدانیم، منتها مراقب باشیم که آن را با آشفتگی یکی نگیریم.

این مختصر توضیحات بدان علت بود که دریابیم فعلا در چه جهانی و با چه مفاهیم و انگاره هایی زندگی می کنیم.

حال بر گردیم به بحث منطق و فلسفه. در فلسفه بابی داریم بنام معقولات intelligibilia که به دو قسمت تقسیم بندی شده (اولین بار حضرت ابن سینا در کتاب الهیات خود دست به این فراز مهم و بزرگ زد). یکی را معقولات اولیه Primary Intelligibilia می نامیم که توضیح ساده اش این است که مفاهیمی هستند که مستقیما از امور حسی به ذهن متبادر می شوند، مانند مفهوم درخت در ذهن (در واقع همان مصداق و تصدیق یا آگاهی و گواهی به تعبیر حضرت دکتر مهدی حایری یزدی رحمه الله علیه می باشند). آن مفاهیمی که بطور غیر مستقیم از امور غیر حسی به ذهن متبادر می شود را معقولات ثانی seconday Intelligibilia می نامند که حسب اینکه عارض خارج از ذهن موجود باشد و ظرف ذهنی عارض بر معروض گردد، آن را منطقی Logical Secondary Intelligibilia و اگر معروض و عارض هر دو ذهنی باشد، آن را فلسفی Philosophic Secondary Intelligibilia می دانند.

توضیح بیش از این خسته کننده و کسالت بار خواهد شد. فقط ذکر این نکته را ضروری می دانم که این تقسیم بندی آخری را ابن سینا هویت بخشید و بعدها توسط ملا هادی سبزواری و ملا صدرا و دکتر حایری و مرتضی مطهری در بخش معقولات ثانی فلسفی هم تعریض گردید و هم به فربهی و خوش تراشی تزیین شد.

آنچه فعلا مد نظر ماست، همان معقولات اولیه می باشد. این همانی است که در زندگی روزمره با آن خیلی سر و کار داریم. بحث من بر سر آن است که اشیا و موجودات خارجی را نه با برداشتی نسبی باید دید (بر این معتقدم که از امری واحد تعابیری گوناگون و نسبی می توان داشت) و نه واقعا باید نحوه شکلی وجودشان را بر پایه ی تعریف اشیا و یا هر وجود شکلی دیگر بررسی کرد، چرا که با از دست دادن مفاهیم اولیه ماده و انرژی در فیزیک نیوتنی و مفاهیم شناوری از فوتون و موج و زیر اتم ها و ریز اتم ها، بر آنچه می بینیم، باید قدری تامل کنیم.

با بر هم ریختن این اشکال، قطعا ادراکات ما از آنها (معقولات اولیه و ثانی ما) دیگر آن ادراکات نخواهد بود، گرچه ما یک ماندگاری بدون تغییر در وجود عینی مان مشاهده می کنیم که این نباید ما را بفریبد چون ادراکات ما از آنها دچار فربهی و تغییر شده است. سیاهی ای که در عمق فضا می بینیم، فی الواقع نتیجه ندیدن ماست.(بعلت عدم وجود نور، ما آنچه را که منیر مستقیم یا غیر مستقیم نیست، تاریک یا سیاه می نامیم).

حال به بحث اصلی خودمان که حوزه هنر و زبان پارسی است، کاملا نزدیک شدیم و توضیحات بعدی با این توضیحاتی که ارایه کردیم قدری رهگشا خواهد بود.

زبان زیبای فارسی در حدود ۱۴۰۰ سال پیش خواسته یا ناخواسته با واژه های عربی (از بکار بردن معادل پارسی برای فارسی بصورت بیش از حد و تازی برای عربی پرهیز می کنم. دیده ام عوام با تحریک دیگران، شایعاتی می سازند که در خور فضل ایرانی نیست. پارسی را به نوعی واق واق (از پارس کردن) و از این طرف تازی را به سگ شکاری تعبیر کردن مرا یاد جنگ شیعه و سنی می اندازد و تلاشم بر این است که از اینگونه موارد پرهیز کنم) در هم رفته است و ترکیب موزونی و متجانسی را بنام زبان فارسی با مصادیق بسیار روح انگیز، امروزه پیش روی ما نهاده است. بعنوان مثال در جایی دیدم که دوست دانشمندم جناب آقای نجف خصال برای کلمه صعب العبور معادل " سخت گذر" را برگزیده است. ولی تصدیق کلمه صعب العبور (بد نیست از این کلمه بعنوان نمونه استفاده کنم جهت تبیین معقولات. مفاهیمی که از صعب العبور بر ذهن متبادر می شود از اقسام معقولات ثانی است نه اولیه. زیرا از ادراکات غیر حسی برخواسته است) در ذهن بسیار متعدد و متنوعتر است تا سخت گذر و این بیانگر ایجاز گونه زبان عربی است در این فقره.

کلمات عربی بصورت ایجاز گونه هم خانوادگی

گسترده ای از کلمات را با خود به همراه دارند که زبان فارسی فاقد آنست. نگاه کنید به همین کلمه صعب العبور. اگر صعب را سخت و صعوبت را سختی ترجمه کردیم، آنگاه مصعوب را چه بنامیم گرچه کاربردش مصطلح نیست؟ بدین سیاق بگیرید کلمات "ساری" که اگر معادل کنیم " جاری" که خود عربی است و مسری و تسری و....کار قدری سخت خواهد شد. کلمات بیشمار دیگری وجود دارد که در بعضی از آنها یا مصادیق خیلی دور از ذهن هستند و مخاطب را در فهم دچار اشکال و بعضا بد فهمی می کند یا واقعا برای یافتنش یک همت فکری جمعی نیاز است که در آنصورت باید برای نهادینه کردن آن بشدت و در طی زمان باید کار کنیم و گاه گذاری یک نسل برای جایگزینی آن با مفاهیم قبلی و یا حتی برای ایجاد مفاهیم جدید وقت و صبر نیاز است.

داستان در زبان انگلیسی قدری متفاوت است. در این زبان هم تعاملات کلماتی و ورود و خروج کلمات خارجی زیادی صورت گرفته است (ریشه این زبان ها لاتین است و از آن آبشخور به قدر نیازشان رفع عطش کرده اند) منتها چون پایه علوم جدید قرار گرفته اند، لاجرم تبیین و ترجمان آنها به زبان فارسی یک ضرورت عقلی و علمی است ولی کار بشدت با صعوبت (سختی) ولی با لزوم و کفایت بیشتر پیش می رود.

در علوم پزشکی که تقریبا از این معادل سازی ها عاجزیم و جز الفاظ بسیار قدیمی و بعضا عربی مانند معده و صفرا استفاده می کنیم، ولی در بخشهای تخصصی مثلا در چشم پزشکی و اعصاب و روان کارمان به یکسره تمام است. در بخش عصب (نرون ها) و سلولهای عصبی انتقال پیامها (سیناپس و آکسونها) از معادل سازی پاک بی بهره ایم و البته چنان این مفاهیم در ذهن پزشکان مصداق یافته است که شاید دیگر معادل سازی مطلوب نباشد.

در بخش اندام های داخلی بدن مانند غدد پانکراس و لوزالمعده (گویا این آخری از شکل آن اسم گذاری شده است) خلع سلاح می شویم. ولی تلاشها همچنان ادامه دارد و مثلا در پرتو درمانی که معادل زیبایی از فارسی را به نمایش گذاشته ایم ولی پرتو درمانی اطلاق به روش می باشد نه مصادیق عینی و حسی (معقولات اولیه). در واقع از عملکرد، معادل گیری برای فارسی شده است.

آنجا که داستان ظریف معقولات ثانی (فهم از موارد غیر حسی) پیش می آید، کار به بخش فلسفی و نوع تجریدی (Abstraction) آن کشیده می شود. به علت قرابت این علم با زبان ترجمان عربی در زمان خودش که زبان غالب بوده است، از چنان فربهی برخوردار شده است که برای معادل سازی مثلا Perception اگر " درک" را با آن معادل کنیم، باز به عربی در غلتیده ایم و دقیقا این کلمه را نمی توان " آگاهی" معنا کرد که به کلی در کلام فلسفی معنای دیگری دارد و این نشانگر آن است که هر کدام در معنای تجریدی خودش، فهم و معنای دیگری دارد.

بر هم آمیختن این مفاهیم، ما را دچار مغالطه ای (Fallacy) دانش سوز خواهد کرد.

مخلص کلام اینست که در این راه تلاش همه عزیزان ستودنی است و ارجمند ولی بدانیم از برای چه منظوری در پی این معادل سازی هستیم. آیا مسابقه ای است جهت پیرایش زبان پارسی (که اگر فقط به ظاهر امر کفایت کنیم در یک مسابقه بی نتیجه شرکت جسته ایم و کلماتی خلق می کنیم که تا مدت مدیدی مصادیق آنها برای فهم مردم بی معنا و بیگانه خواهد بود. و این حداقل وقتی میسر است که یا کاربرد آن معلوم باشد و یا عین ما به ازاء آن در خارج موجود باشد که به سیاق نسل آباء و اجدادی این حقیر، یا با لمسیدن پیکره پیل چگونگی پیل در خارج از ذهن فهم گردد و یا از کاربرد عملی مصداق آن (مانند کلمه جرثقیل که یک جمله جا افتاده است که به مثابه یک کلمه با مفهومی وسیع بر تعدد مصادیقش عمل می کند که مثلا اگر بتوان آن را سنگین بر یا سنگین کش (همانند یدک کش).... معادل کنیم شاید ده درصد مفهوم را رسانده ایم. مفهوم معنای تحرک ارتفاعی آن هنوز بر هر دو کلمه بی تصدیق است) ولی وقتی کار به معادل سازی در امور غیر حسی می رسد (معقولات ثانی (Secondary Intelligibilia کار بسیار دشوار خواهد شد و احتراز از کلمات عربی بالاخص در بحث تخصصی، ما را چنان به گمراهی خواهد انداخت که پاک از این مقوله باید دست بشوییم.

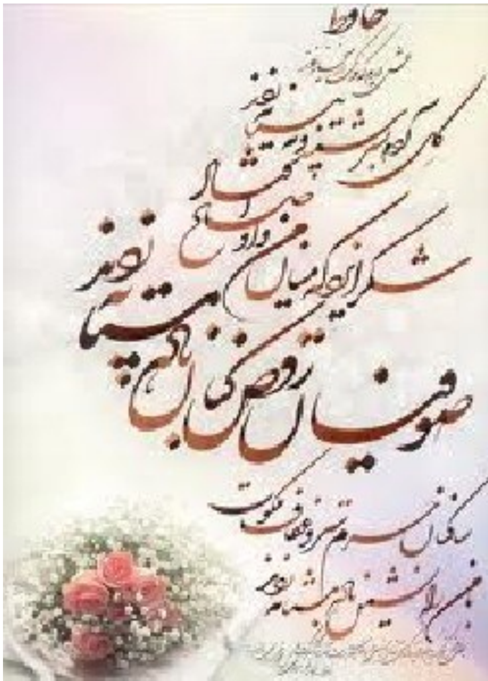
الفاظی چون " واهب الوجود" یا " واجب الوجود" و اصلا کلمه "وجود" و "واجد" در جای تخصصی خود، واقعا اعراض از کلمه عربی آن ممکن است که بشدت در فهم درست آن ما را به خطاهای عمیق مفهومی دچار نماید.

در ابتدای بحث خشکی و صعوبت آن کاملا آشکار بود ولی در میانه نوشتار می رود که بر نرمی و لطافت آن در هضم مفاهیم افزوده گردد. حال قدری واگویه هایی دارم که دیگر آب زلال شود و راحت الحلقوم و فرحناک.

غنای فرهنگی یک سرزمین به دانش و بینش مردمان آن سرزمین و رفتار ها و هنجار های متجانس از آن، وابسته است. در سرزمین های خاور دور (ژاپن و هندو چین) فرهنگ بودایی و آموزه های کنفسیوسی ریشه در فرهنگ آن سرزمین دوانده است و اصالت این ریشه ها در بطن زندگی جاری مردمانشان، نمود پیدا کرده است. آن زبان و فرهنگ را در رشد درونی خویش و فربهی فرهنگشان به کار برده اند و پذیرفته اند که تمدن (نه فرهنگ) غرب در تکنولوژی گوی سبقت و سرعت را ربوده است و به آن تن داده اند، بالاخص ژاپن چنان رفت که خود بخشی از تمدن غرب امروز شده است.

چنین روشی را بالاخص در حوزه اقتصاد، امروزه چین، در حال دنبال کردن است که البته راه درازی در پیش دارد ولی به علت جمعیت فراوانش و مصرف کنندگان باالقوه، در حال باز کردن راه زبانی خود (ماندارین) به حوزه های دیگر است.

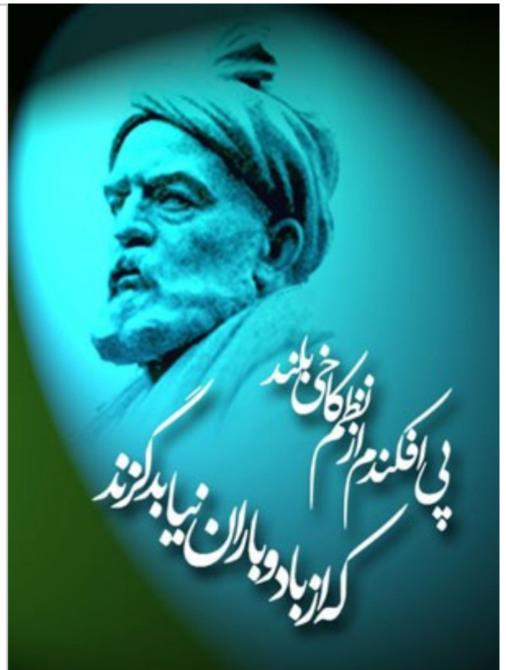
در ایران بزرگ (از بخشی از شبه قاره تا بخشی از ارزروم و بخش هایی از آفریقا) گستره زبان فارسی (به معنای امروزین آن) هنوز از قدرت و روانی خاصی برخوردار است.



من شخصا به بخش هندوکوش و بخشی از ازبکستان و تاجیکستان و افغانستان که فارسی را با گویش های بسیار زیبا و شیرین به کار می برند، سفر کرده ام که آدمی از شنیدن گویش هایشان وافر می برد. مثلا به جای این که بگویند: " مرا دیوانه کردی"، می گویند: "تو، سرم ویران کردی" و... ولی به علت دسترسی کمتر به منابعی که ما ایرانیان به طور اخص به آنها دسترسی داشته ایم و مضافا به علت سیطره حکومت های خودکامه نظیر روسیه تزاری و شوروی سوسیالیستی و یا امپراطوری انگلستان بر بخش هایی از آن اقالیم، در افغانستان و هند و پاکستان، آنان نتوانستند همچون ما به ابزار های توانمند تمدنی دست یابند ولی از لحاظ غنای فرهنگی با بالیدن بر رودکی کبیر و جوینی و مولوی و اقبال لاهوری و دهلوی و... هنوز حرف های زیادی در زمینه ی گویش برای گفتن دارند.

و اما داستان در ایران گویا چیز دیگری است. با انقلاب ایران در سال ۱۹۷۹ و شکل گیری حکومت جدید و بالطبع قطع منابع و منافع عده ای و جاری شدن آن منافع در دست حکومت جدید، باد تغییرات شدیدی وزیدن گرفت. قبل از این فروپاشی، ایران در مسیری از گذر تاریخی خودش قرار گرفته بود که لاجرم بخشی عمده ای از آن مربوط به تغییرات عوامل بیرونی در عرصه های جهانی بود. چون این مطلب را در این بخش نمی خواهیم به جزییات بکاویم، فقط به ذکر چند تغییر که بعضا به صورت رو بنایی بود کفایت می کنیم، مخصوصا تغییراتی که به بحث ما بیشتر نزدیک است.

در ۷ سال آخر حکومت پهلوی تلاشی شگرف جهت جدا کردن فرهنگ ایرانی از فرهنگ سنتی دینی آن صورت گرفت که در ادامه تلاش های بود که در زمان پهلوی اول شروع شده بود. جشن های ۲۵۰۰ ساله که نمایشی بود در این جهت و تحمل هزینه های گزاف که از پول باد آورده منابع ملی این مرز و بوم در جهت تکمیل پروژه انتقال



آرام Smooth Transition از ایران سنتی به ایران مدرن و دراین مسیر بوق را از سر گشادش نواختند: حذف بخش مهمی از تاریخ و فرهنگ مذهبی با بازگشت به دوران شاهنشاهی ایران از زمان کوروش کبیر.

در واقع واگویه های دکتر سورنا پارسی در این مورد بسیار گویاست که ایرانیان کتابت (فرهنگ اصیل) را رها کردند و به کتیبه (بخوانید کتیبت) سازی (تاریخ سازی بر اساس قدمت) رو آوردند و همانند دیگر طبل سازان تاریخ کاری را به پیش نبردند... ریشه های آن عوامل بسیارند و در این مقال جای آن نیست ولی آن نکته که در پی آنم، این است که زبان فارسی هم در این مسیر به صورت ابزاری افتاد. دقیقا با همین نگرش زبان فارسی هم از این انتقال در امان نماند و وسیله ای در جهت این بزرگنمایی فرهنگ ایرانی شد. بگذریم در این مسیر چه نظریه هایی بر تشبث به ملی گرایی هم مطرح شد. و در این راه شروع به تمیزکاری تاریخی کردند. تمام کشورگشایی های کوروش و داریوش کبیر Great Cyrus/ Great Darius را بعنوان حرکت آزادیخواهانه در جهت رهایی اقوام دربند بالاخص یهودیان ثبت و ضبط کردند و شروع به خوراندن از راه کتیبت سازی. چنان وانمود کردند که گویا در ۳۵۰۰ سال پیش مردمان برداشتشان از آزادی بیش از فهم امروزین ما بوده است و چنان مدینه فاصله ای از زندگی آن دوران ساختند که همه در حسرتش انگشت افسوس به دهان بگزند.

تصور حکومت های مردمی و غیر مردمسالار در ۳۵۰۰ سال پیش فقط یک رویای زیباست برای هجو تاریخ. یادمان نرود که در هیچ برهه ای از تاریخ نمی توان ثبات را از عدم تجانس اجزاء، نه تعریف کرد و نه باور. مثلا نمی توان پذیرفت که در یک دوره تاریخی که تمام امپراطوری ها به کشورگشایی مشغول بودند از یک هارمونی در بخش تولید محصولات کشاورزی یا پیشرفت منابع اقتصادی برخوردار بودند.

این یادمان باشد که تاریخ هر عصر کاملا با وضعیت اقتصادی و فرهنگی و اجتماعی و هنری و سیاسی همان عصر متوازن می گردد و اتفاقا برهم خوردگی این عوامل است که تاریخ ها را در مسیر تغییر قرار می دهد و به تعادلی نوین می رساند تا مجددا تغییر عوامل و... روی دهد. این داستان ساری و جاری در مسیر تاریخ است.

شاید بتوان گفت که اولین پایه های پارلمنتاریسم را در حکومت سزار روم و آن هم نه برای رفاه مردم، بلکه در جهت منافع طبقاتی خاص و بالطبع در جهت از بین بردن منافع دیگر اقشار شکل گرفت.(Gladiartorship خوشحال سازی از طریق جنگاوری) به تعبیر امروزین ما کاریست در خور انسان های وحشی، بلکه در روزگار خودش امری بسیار پسندیده و عادی بود و در حضور همان پارلمان روم انجام می شد.

در ۱۴۰۰ سال پیش طوفانی عظیم این امپراطوری ها را درنوردید و ایران نیز در امان نماند. جالب است بدانیم که در زمان حمله اعراب به ایران، اتفاقا ایرانیان خداپرست بودند و تابع دین پیامبر بزرگشان، زرتشت. آیا می توان تصور کرد که اعراب آنقدر قوی بودند که بتوانند یک امپراطوری را اینچنین در بنوردند؟ اگر ایران اینقدر ضعیف بود، رم در کنار آن تا بن دندان مسلح، چرا جرات دست اندازی پیدا نمی کرد؟ نگاهی به وضعیت ساختار دینی آن زمان ایران که به شدت حکومتی شده بود و موبدان وابسته دربار که موید احکام ظالمانه دربار و نهایتا عدم موزونیت وضعیت رفاه اجتماعی و اقتصادی مردم شدند، چنان راه را بر ورود نه چندان شجاعانه اعراب به ایران باز کرد که سرگذشت آن در تواریخ ثبت است. بگذریم که شعارهای دین جدید در برابری و احسان و خداپرستی و رهایش از دیگر پرستی در این تغییر بسیار موثر بود تا جایی که ایرانیان همت می گماشتند و سرداران خودشان را به انتقام وضعیت موجودشان، به قتل می رساندند و راه را برای اعراب هموارتر می کردند

بنده ورود اسلام را با ورود اعراب به ایران یکسان نمی گیرم و نمی پذیرم. ورود اعراب در زمان عمر ابن خطاب یک حرکت داعش گونه بود که با جنایت و فجایع بی حد همراه بود، از جمله سوزاندن کتب و کتابخانه های بزرگ (کتابخانه نیشابور) که از حافظه تاریخی این مردم پاک نخواهد شد، بگذریم از فجایع تجاوز به زنان و کشتار مردم و...که البته در آن دوران امری بسیار طبیعی در جنگها بوده است.(هنوز یادمان نرفته است که اعراب عراقی در ۸ سال جنگ به این مردم و مملکت چه کردند، تصور کنید در ۱۳۶۵ سال پیش چه ها که نکردند. بگذریم ...). اسلام زمانی وارد ایران شد که فرهنگ آن در تعامل با فرهنگ ایران قرار گرفت که با ورود بخشی از فرهنگ و فلسفه یونان، شکل زیبای آن نضج گرفت و نهایتا با غنای ادبی و فلسفی و کلامی در سده های ۹ و ۱۰ به اوج خود رسید.

قصدم از این مقدمات این است که نشان دهم که بین ورود اعراب عرب زبان با ورود فرهنگ اسلام به زبان عربی فرقی سترگ بنهیم و دچار مغالطه این دو داستان نگردیم و این دو را یکسان نپنداریم. حال می توان به دقت این امر را متفطن شد که زبان پارسی در چه فرازها و نشیب های دورانی خودش در این ۳۵۰۰ سال قرار گرفته و هاضم چه فرهنگ هایی بوده است. در بخش شعری چنان مفاهیم بلندی را در اشعار مولانا و آموزه های اجتماعی در اشعار سعدی و واگویه های عرفانی در حافظ و صناعت های شعری در سنایی و نظامی و... را تا به امروز می بینیم که از شعف بر خود می بالیم. در حوزه موسیقایی نیز کار به این منوال بوده است و ترتیب و گام و دستگاه های متفاوت آن مخصوصا در ۵۰ سال اخیر یکی از شاهکار های هنری را خلق کرده است و هنرمندانی سترگ را که نیازی به بردن نامشان نیست، خلق کرده است.

در این اثنا فرهنگ کوچه نیز شکل خود را در تمام زمان ها داشته است و امروز هم شکل امروزین خود را دارد. در بخش گویش های آن، گویشهایی قوی و ظرایف و لطایف هنری که کمتر زبانی را به این حد موجز بتوان یافت که این گونه خود را در معرض دلبری قرار داده باشد. نمونه هایی از ترکیبات متفاوت، به شکل همان ظرف زمانه خود در زبان ما جلوه کرده اند، حتی در استفاده از الفاظ رکیک نیز تا بدانجا پیش رفته ایم که با کاربرد حروفی نظیر " خ م ک ش س ی " که به تعبیر مرحوم هدایت حروف های خشن ساز هستند، ترکیباتی از کلمات بسیار زشت و کاربردی و آهنگین ساخته ایم و در مواقعی که جانمان به لبمان می رسد، برای کاهش بار روانی به آنها متوسل می شویم و در خیلی از موارد بسیار هم کارساز بوده اند. (شک نکنید که ساختن آن کلمات و بکار گیری شان بیماری ست سهمگین که نیازمند استفاده از طبیبان روانی/ اجتماعی سترگ برای رفع آن است). به راستی این از معجزات این زبان است.

امروزه این زبان شیرین با گویشهای متفاوت آن، بخشی از هویت فرهنگی ایران و ایرانی است. تلاش به جهت پیرایش (به ضرورت) و پالایش آن از کلمات بیگانه و معادلسازی و نهادینه کردن آن در این زبان (که آن را مقدس هم باید نامید) از واجبات است بشرط آنکه عمیقا درک کنیم که :

زبان عربی که با زبان فارسی امتزاج یافته است دیگر زبان بیگانه ای برای ما نیست بلکه همین فارسی امتزاج یافته است که کاربرد هر روزین ماست و در بطن مفهومی خود، پاره هایی از زبان عربی را در خود هضم کرده است و انفکاک اجزایی آن می تواند به زبان فارسی آسیب برساند. این انفکاک نه مطلوب است نه ممکن. از آن نظر مطلوب نیست چون زبان فعلی را از دایره مفهومی خارج می کند و صعوبت و سختی کار را در درک مفاهیم مصادیق (تصدیق بر ذهن) طبق توضیحاتی که در بالا گفته شد، می افزاید، و نه ممکن است چون شالوده آن، از هم می پاشد و به خلق زبانی دیگر منجر می شود که تصور آن آزاردهنده است. (نگاه کنید به نوع نگارش در ترکیه که دقیقا بر همین سیاق غلط رفت و ترگلیسی Torgilisi نویس شدند و گسست نسلی در فهم متون تاریخی خودش تا نسل های بعد را باعث شد).

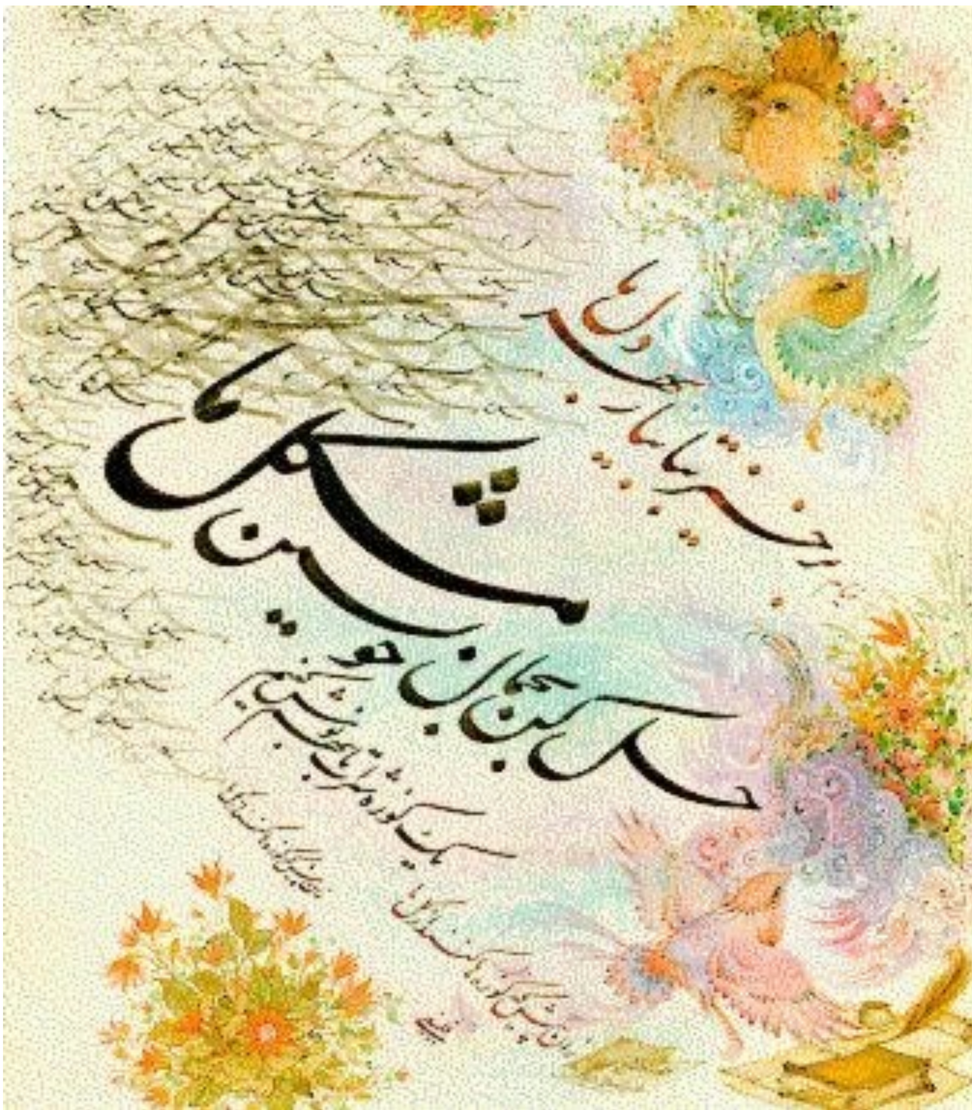
در ورود کلمات کوچه و کلمات بیگانه جدید باید به شدت این پیراش و پالایش صورت گیرد. از

کلماتی که بر مصادیق، تصدیق درستی ندارند و بصورت اختصار به کار می روند و برای تفهیمشان نیاز به توضیح است، باید پرهیز کرد، مثل "خض" (در مورد کلمه "خض" این حقیر برای مدت مدیدی تصورم این بود که نوشتار آن "خز" است، به معنای کرک و پشم، ولی دیدم مصداقش با مفهومش ناسازگار است، لذا به جستجو و کاوش پرداختم و دیدم نوشتار درست آن " خض" است، به معنای "خیلی ضایع" و جالب است که در بیشتر موارد کاربردش نیز دارای اشتباهاتی است عجیب. مثل این که می گویند "طرف خیلی خضه" غافل از آنکه خود کلمه " خض" حاوی کلمه "خیلی" هست و مثل شکر شیرین، تاکیدش نا بجاست). جالب این که تصدیقش در ذهن، بر امری مثبت حکایت دارد و با لفظ ظاهری آن متفاوت است. در اکثر قریب به اتفاق موارد استفاده این کلمه، زیبایی منحصر به فرد در مورد شیک پوشان و یا مه رویان مفروض است و یا توان مالی کسی. بگذریم از کلماتی که در وصف بیش از حد تناسب اندام زیبا رویان به کار می رود که به کار بردنش در این سطور، غیر اخلاقی است.

پالایش زبان پارسی بهتر از پیرایش آن است. در این راه، باید کلماتی را به کار بگیریم که احساس می کنیم معادل های خوبی هستند و مفاهیم مصداقی درستی و مناسبی را به ذهن متبادر می کند. پیرایش، معنای زدودن را در خود دارد و این همان است که روی آن حساسم چون ممکن است خارج کردن بعضی از کلمات، غنای کلی یک زبان را بر هم بریزد.

دقیقا به همان دلیل نیز باید در کار افزودن کلمات به این زبان زیبا حساس باشیم. منظورم کلمات خام و بدون نیاز و هدف مشخص است. بعضی چنان غافلند که فکر می کنند اگر کم کم از زبان فارسی دوری گزینند و به زبان عربی رو بیاورند، مقبول درگاه " دین" شده اند و جایگاهشان در بهشت است و چنان عنان از کف می دهند که صبح را با " صباح الخیر" می آغازند و شب را با " مع التحیه". اینان از آن طرف بام افتاده اند. از آن طرف هم عده ای دیگر چنان عداوتی با کلمات عربی پیدا کرده اند که سلام و صبح بخیر را با درود و سپاس تعویض کرده اند (جایگزین کردن این کلمات کاملا بی اشکال است، منتها فشار و تعصب در به کارگیری اشان به مقاصدی دیگر می انجامد و زبان را به بازیچه تبدیل می کند، که این هم خود بسی خطرناک است و کار خردورزان نیست) و اتفاقا فرصت طلبانی که دقیقا مقاصد سیاسی دارند و از ماه پاره ها چنین داستانی را تبلیغ می کنند، متاسفانه به رنگ و ظاهر روشنفکران در آمده اند و بر این طبل تو خالی می کوبند که ممکن است گوش بسیاری را کر کند، ولی چشم خردمندان را کور نخواهد کرد.

و اما یک استثناء: اصحاب هنر، جزء لطایف و ظرائف خلقتند. زبانشان و فهمشان، از مراتبی دگر برخوردار است، بالاخص هنرمندان اهل شعر. واگویه های آنان گاه گداری کاملا متفاوت با معیارهای زبانی ماست. پر است از رمز و راز و وارونگی و روپوشی و استعارات. به شدت ایجاز گویند. گاهی بر یک واژه شان باید طومار نوشت. خودشان را بری می بینند از واگویی های



روشنگرانه که اصلا نه کارشان این است و نه طبعشان. بر این قسم، اتفاقا بسیار خاموشند و زبان گفتاریشان گاه گداری تناقض آلود و راز آمیز. علتش بسیار روشن است. بر وادی هایی از ظرافت و شهود و کشف دست یافته اند که آنجا نه زبانی است، نه گوشی. کامل سکوت است و درک مطلق. به علت حجم معنوی بسیار بلند، این "غلیان" احساسات، سرریز هایی دارند که بسان شعر تجلی می کند: قطره ای از دریاهای وجودشان. اگر بدفهمی یا نافهمی در این خصوص رخ می دهد، این نه به خاطر هجوگویی آنان است یا کم فهمی مستمعان، که نوع زبانشان متفاوت است و احتیاج به انکشاف. منتها یک تذکار لازم است و آن این است که آن زبان مخصوص عرصه هنر است، کاربردش در عرصه های علوم دیگر کاملا مغالطه آمیز است و خطرناک. بر این امر می باید به جد متفطن بود.

در خاتمه ذکر این نکته ضروری است که حسب نیاز فرهنگی و علمی و اجتماعی، افزودن کلمات از طریق نظارت فرهیختگان این فن، کاری است ستودنی، اما این کار ضابطه مند است و پالایش کلمات موجود نیز با حفظ کلیت شیوایی و مفهوم زبانی آنها، امری است ماجور و مشکور.

این حقیر، مرجح می داند که از حوزه های اجتماعی /خانوادگی در جهت حضانت و پاسداشت این زبان زیبا و آهنگین و پر معنا، کاری را شروع کرد، بالاخص در میان ایرانیان خارج از کشور که نسل بعدی آنان در غیر ایران زاده شده و تنها نقطه اتصال آنها به ایران و ایرانی، نه خون است و نه ژن بلکه زبان زیبای پارسی است (که این نگاه خونی / ژنی امری است تفرقه آور و تبعیض نژادانه و مطرود).

این مرز و بوم جای دلیران است و کنام شیران اندیشمند و خردورز، از آرش بزرگ و رستم و سهراب تا شهیدان به خون خفته وطن و هنر و اندیشه که همگی برای سربلندی ایران و ایرانی از جانشان دریغ نکرده اند (تاکیدم بر محتوای زبان فارسی، همان ملی-دینی است)، و به تاسی و پیروی از این بزرگان، ما هم باید پاس داران "فرهنگ زبانی" این مرز و بوم باشیم و بر رسالت و روشن بینی خود، آگاه و به شدت نقد پذیر. نهراسیم از نقادی های منصفانه دیگران چرا که آنان آینه های وجود ما هستند و انعکاس تمام نمای ما، نه بد را خوب و نه خوب را بد نشان می دهند: حقیقت نمایند.

چنان کنیم که به شنیدن نام ایران و ایرانی، در ذهن دیگران بزرگی و ادب و هنر و فرهنگ و مهرورزی و همزیستی به ذهن متبادر گردد و لا غیر.

والله المستعان

کفش هایت داستانی از: آرزو اسمعیل زاده



صدایِ پاشنه‌یِ بلندِ کفش‌های زنی می‌آمد.

هوا سوز سردی داشت. تکه‌های شکسته‌ی چوب‌ها را از زیر نیمکت برمی‌داشتم و به کناره‌های آن می‌کوبیدم که در آن تاریکی و سکوت عجیب پارک با صدا می‌شکستند. باران بی‌وقفه می‌بارید. همیشه از خیسی لباس و اطرافم چندشم می‌شد. بی‌تفاوت نشسته بودم و به آسمان خیره شده بودم. سر انگشتانم به شدت می‌سوختند و ذق ذق می‌کردند. سر همه‌ی‌شان را باندپیچی کرده بودند. داشتم با همه‌ی دردی که در انگشتانم حس می‌کردم، حباب نایلون‌های حباب‌دار را می‌ترکاندم.

صدای آلارم گوشی‌ام که بلند شد، مشت محکمی به سرم زدم و پلکم پرید. با دندان قروچه موهایم را کشیدم ولی صدا قطع نشد.

روی زمین نشستم و با ناخنم روی آسفالت کشیدم:

۱، ۲، ۳، ٤، ٥ ...

صدای شکستن ناخن‌هایم و ریختن خون روی آسفالت با صدای آلارم گوشی‌ام درهم آمیخت و محکم‌تر کشیدم که سر انگشتانم سوختند...

صدایِ پاشنه‌یِ بلندِ کفش‌های زنی می‌آمد.

روی چمن‌های خیس دراز کشیده بودم و پشت پیراهنم خیس شده و به تنم چسبیده بود. از شدت سرما دندان‌هایم به هم می‌خوردند. داشتم حباب نایلون‌های حباب‌دار را می‌ترکاندم که در تاریکی با خش‌خش برگ‌های تر ترس برم داشت اما همان‌طور ساکت برجا ماندم که بوی خوبی در مشامم پیچید و چشم‌هایم را به طرف بو چرخاندم که قدمی جلوتر گذاشت.

به هوای این که می‌خواهد از من چیزی بپرسد نیم‌خیز شدم که با عجله روی زانوهایم نشست و دستش را روی سینه‌ام گذاشت و هلم داد که با دست‌هایم و صدای ناهنجاری که از گلویم خارج می‌شد، غریدم. آرنج‌هایش را به آرامی روی سینه‌ام گذاشت. دستش را لای موهایم کرد. خودش را به طرفم کشاند و بوسه‌ای از روی لب‌هایم برداشت.

خواستم بلند شوم که خودش را بهم چسباند. این‌بار تند تند بوسم کرد. بعد لب‌هایش را روی لب‌هایم قفل کرد و آن‌ها را مکید. دست‌هایش همچنان لای موهایم بودند و زبانش را روی لب‌هایم می‌کشید. صورتم از قطرات اشک‌هایش که روی صورتم می‌ریختند، خیس شده بود. همه‌ی بدنش را به بدنم می‌مالید. بعد گردنم را لیس زد و دوباره برگشت تا لب‌هایم را میک بزند که با مشت محکمی هلش دادم.

زل زد درون چشم‌هایم. مردمک‌هایش به شدت می‌لرزیدند و چشم‌هایش درخشش عجیبی داشتند. نوک موهایش صورت و پره‌های بینی‌ام را قلقلک می‌دادند. خنده‌ام گرفت و دستم را در دماغم فرو کردم!

با قطره اشکی که روی صورتم چکید، با ترس صدایم را بریده و یقه‌اش را چسبیدم که سیلی محکمی به گوشم زد:

- بوی گند گه می‌دی!

و بلند شد. همان‌طور که می‌دوید، صدای پاشنه‌هایش هم می‌آمد. مشت گره کرده‌ام را روی سرم کوبیدم و پلکم پرید!

کتاب و گوشی موبایلش که هر دو خیس شده بودند روی زمین افتاده بودند. گوشی همچنان داشت زنگ می‌خورد. آن را در دست گرفتم ولی صدایش قطع نشد.

بلند شدم و به دنبالش دویدم. کفش‌هایم روی زمین سر می‌خوردند و پاهای کجم روی هم بند نمی‌شدند. مشتم را در هوا تکان دادم که با سر به زمین خوردم و دهانم مثل غذاهای ننه جون شور شد!

لباسم بوی شاش و خون می‌داد. هرچه دم در منتظرش می‌ایستادم، نمی‌آمد. گفته بود اول هر ماه برایم لباس می‌آورد و فکر می‌کردم که از اول ماه کلی گذشته باشد. تنه‌ی درخت این را بهم می‌گفت!

صدایِ پاشنه‌یِ بلندِ کفش‌های زنی می‌آمد.

از مقابلم که رد شد، بلند شدم و از پشت سر دستش را گرفته و کشیدم که با چشمانی گشاد شده از ترس جیغ کشید. بی‌توجه کشیدمش که سکندری خورد و محکم با سر به سینه‌ام خورد.

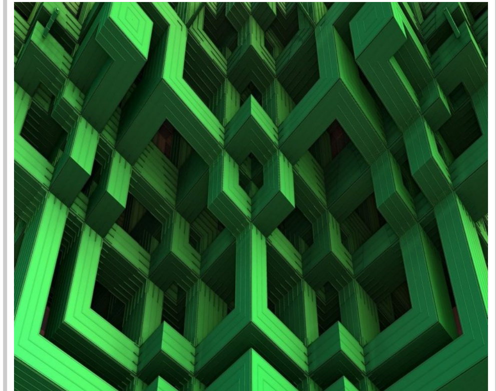
روی چمن‌های خیس هلش دادم که با دندان قروچه برگشتم و ناخن‌های بلندم را در گوش‌هایم فرو کردم که دست‌هایم خیس شد و چیزی از پشت گوشم تا گردنم سر خورد!

صدایِ پاشنه‌یِ بلندِ کفش‌های زنی می‌آمد...



شالوده ی ساختار در اثر ادبی

سورنا پارسی



واژه ی «ساختار»[۱] در سال ۱۹۵۸ با مردم شناسی ساختاری لوی استروس بر کشیده شد، اما پیش از آن نیز در حوزه ی گسترده ای، از ریاضیات و فیزیک گرفته تا زیست شناسی، روانشناسی، جامعه شناسی و اقتصاد کاربرد داشته است. [۲] تا کنون از این واژه برداشت های خودخواسته و ناروایی شده است. برای این واژه، بخش بندی تکوینیِ دوگانه و گسترده ای وجود دارد: یکی ساختاری ست که در زبانشناسی پیشنهاد شده است (همگام با مفاهیم همبستگی[۳]، ترکیب [۴]، جانشینی [۵]، و سیستم)؛ و دیگری ساختاری ست که فلاسفه بنیاد کرده اند (همگام با مفاهیم کلیشه [۶]، نوع ادبی [۷]، و شکل [۸]). هر یک از این دو گونه از ساختار، نیز به شیوه های گوناگون دارای زیربخش هایی هستند. همچنین در گروه های گوناگون ادبی، درهم آمیزی های چندگانه ای از این دو گونه از ساختار به چشم می خورد. روی هم رفته، ساختارگرایی زبانی بیشترین هواخواه را دارد، و این سخن با توجه به این که «یک اثر ادبی، در گام نخست، ابزاری برای بیان است که از زبان سود می جوید»،[۹] خیلی هم دور از چشمداشت نیست. از آنجا که «شاعر گزینش های زبانی انجام می دهد» [۱۰] و هر نگارنده ای با گزینش های زبانی روبروست، منطقی ست که ساختار بنیادین اثر ادبی را از دیدگاه زبانشناسی بررسی کنیم.

ساختار یعنی نظام. [۱۱] در هر نظامی، همه ی اجزا با هم در پیوند هستند، به گونه ای که کارکرد هر جز، وابسته به کل نظام است، و کل نظام نیز بر کانون اجزا می چرخد. [۱۲] هیچ جزیی از ساختار نمی تواند دگرگون شود، بی آنکه دیگر اجزا را دگرگون نکند. [۱۳] بنابراین، همکاری و پیوست تنگاتنگ عناصرِ (اجزا) یک نظام، نمایشگر ساختار آن نظام است.

زبان نیز یک نظام است، نظامی از نشانه ها. سوسور هر نشانه ای را پیوندی میانِ یک «دال» [۱۴] (آوا یا برابرِ نوشتاری آن) و یک «مدلول» [۱۵] (درونمایه یا معنا) می دانست. [۱۶] پیوندِ میان دال و مدلول، پیوندی قراردادی ست. ساختار یک اثر ادبی را، که از زبان سود می جوید، می توان درهم آمیزی و پیوستِ مو به مو و فشرده ی اجزای آن اثر دانست. در این جا، با نشانه که سوسور آن را پیوندِ میان دال و مدلول می دانست، روبرو هستیم. پس ترکیب نشانه ها و تناسب میان آنها (به گونه ای یگانه و موجز) نمایاننده ی ساختار اثر ادبی است. هر چه مولف در شناسایی و شناخت نشانه ها و پیوندِ میان آنها موشکاف تر باشد، اثرش هم به همان اندازه دارای ساختاری منسجم تر و استوارتر می گردد.

تحلیل ساختارگرا نیز برآن است تا مجموعه ی قوانین ساختاریِ ناظر بر ترکیب نشانه ها و رسیدن به یک معنا را به دست دهد. چنین تحلیلی خیلی به آنچه که نشانه ها به راستی می گویند، کاری ندارد، و به جای آن بر پیوند درونی آنها با یکدیگر پای می فشارد.[۱۷] فردریک جیمسون می گوید:«ساختارگرایی، بازاندیشی همه ی چیزها از دیدگاه زبانشناسی است، [۱۸] زبانشناسی ساختاری ای که فردینان دو سوسور بنیانگذار آن بود. رولان بارت، پرچمدار مکتب ساختارگرایی ادبی، ساختارگرایی را روندی از وارسی و بررسیِ برساخته های فرهنگی می داند که از روش های زبانشاسیکِ معاصر ریشه می گیرد. [۱۹] ساختارگرایی می کوشد تا روش های زبانشاسیک را در حوزه ی نقد گسترش دهد.[۲۰]

به باورِ رومن اینگاردن، ساختار بنیادین اثر هنری، شکل یا ساختمانی ست که از چندین لایه ی ناهمگون بنیان یافته است. در این ساختمان، هر لایه با لایه های دیگر تفاوت می کند:

۱) از روی ماده ی شاخص اش، که ویژگی یگانه اش، کیفیات ویژه ی همان لایه را شکل می دهد.

۲) از روی نقشی که هر لایه بر دیگر لایه ها، و همچنین بر ساختار کل اثر ایفا می کند. [۲۱] با وجود گوناگونیِ ماده ی لایه ها، اثر هنری به هیچ رو مجموعه ای ناهمگن و سست که عناصرش حادثه وار در کنار هم چیده شده باشند، نیست، بلکه ساختاری اندامواره است که یکپارچگی اش به گونه ای فشرده بر پایه ی ویژگیِ یگانه ی لایه های ویژه ی آن اثر است. در میان این لایه ها، لایه ای جدا به نام «لایه ی واحدهای معنایی» وجود دارد که همانا چارچوب ساختاریِ کل اثر است. وجودش وجود همه ی لایه های دیگر را ایجاب می کند، و آنها را به گونه ای می نماید که هستی مطلقشان از آن ریشه می گیرد و آنها از دیدگاه محتوا به ویژگی های آن وابسته اند. بنابراین، آنها در جایگاهِ عناصر اثر هنری/ ادبی از این لایه ی کانونی جدایی ناپذیرند. البته این سخن بدان معنا نیست که «لایه ی واحدهای معنایی» در دریافتِ زیبایی شناسیک اثر ادبی نقشی کانونی و بنیادین دارد. [۲۲] پس اثر هنری را باید ساختاری چند لایه دید که هر لایه در پیوندی تنگاتنگ با دیگر لایه ها ست، و لایه ی معنایی بر آنان چیرگی دارد. هر اثر ادبی، چهار لایه ی بنیادین دارد:

۱) لایه ی آهنگ واژگان و ساختارهای آوایی.

۲) لایه ی واحدهای معنایی.

۳) لایه ی موضوعات [۲۳] ارائه شده.

۴) لایه ی شگرد های طرح ریخته.

اینک فشرده به شرح هر یک از این لایه ها می پردازم:

۱) لایه ی ساختارهای آوایی، و به ویژه آهنگ واژه ها، در گامِ نخست «پوسته»ی ثابت و بیرونی اثر ادبی را بنیاد می گذارد، که دیگر لایه ها نقطه ی اتکای خود، یا بهتر بگویم، نمود بیرونی خود را در آن می یابند [۲۴]. لایه ی آوایی بخش بایسته ی اثر ادبی است، به گونه ای که اگر برداشته شود، همه ی اثر هستی خود را از دست می دهد، چرا که واحدهای معنایی بی گمان نیازمندِ یک ماده ی صوتی (واژه) [۲۵] هستند [۲۶] و اگر لایه ی آوایی در یک اثر ادبی به گونه ای مغایر با آنچه که باید، نمود یابد، اثر ادبی دچار دگرگونی های بنیادین می شود. فشرده ی سخن این که لایه ی بیرونی که نخستین لایه ی اثر ادبی ست، تنها ابزاری برای نشو و نمود یک اثر نیست، بلکه بخشی جدایی ناپذیر در ساختار اثر هنری/ ادبی است.[۲۷]

ساختارهای آوایی، به دو روش نقشی ارزنده و ریشه ای را در ساختار اثر ادبی بازی می کنند. نخست این که به نسبت ویژگی های گوناگون اشان، در ساختار کل اثر بخشی بنیادین را پایه می گذارند. دیگر این که در نمود، و نیز تا حدی در ساختنِ دیگر لایه ها دخیل هستند. [۲۸] رویه ی آوایی زبان، جدای از ارزش هنری آن نیست، برخی از ویژگی ها و ساختارهایش به ساختِ ویژگی هایی سراسر یگانه می انجامد، که ما آنها را با واژه هایی مانندِ «زیبا»، «زشت»، «برتر»، «نیرومند»، «یکپارچه» و ... می خوانیم.

۲) در شعر (و کلن اثر ادبی) ما با واژه سر و کار داریم، نه از این دیدگاه که هستی مطلق خود واژه شایان ارزش است، که واژه، از این دیدگاه، جز نمادی (نشانه ای) بیش نیست، بلکه از این رو که هر واژه «حامل معنا» است، و معنا بخشِ بنیادیِ ساختار شعر (و هر اثر ادبی) است. پس هر گاه از واژه نام می بریم، نباید بر آن شویم که بر هستی مطلق آن - یعنی خودِ واژه که با حروف نوشتاری هویدا می شود - پای بفشاریم: واژه و معنا در هم تنیده اند. واژه همانا معنا ست؛ واژه بدون معنا بودی و نمودی ندارد. در اثر ادبی، گر چه خودِ واژه به گونه ای جدا و رها هستی می یابد (از دیدگاه هستی شناسی)، اما از کل ساختار و ساختمان اثر جدا نیست، بلکه به عنوان یکی از بخش های جمله، [۲۹] در کنار دیگر بخش ها جفت می شود. این سخن بدین معناست که در یک اثر هنری، واژه وجودی رها و جدا ندارد، بلکه موجودیت اش به دیگر واژگان بستگی دارد: در کنار آنها نمود می یابد، و معنایش در کنار آنها و از آنها ریشه می گیرد. زبان، نظام یا ساختاری ست که از بخش های با هم هماهنگ ساخته می شود. در این ساختار یا نظام، هرگز نمی توان بخشی را به گونه ای مستقل در نظر گرفت. [۳۰] سوسور می گفت که در زبان هیچ مورد مستقلی وجود ندارد. [۳۱] واحدهای زبانی بر یکدیگر تاثیر می گذارند. [۳۲] در زبانشاسی، بر پایه ی باورِ بنونیست،«معنای واژه، توان آن واژه است برای آمیزش با واحدی دیگر که در جایگاه کامل تر قرار دارد»،[۳۳] یعنی «معنای واژه، مجموعه ی مناسبات ممکنی ست که آن واژه با دیگر واژگان دارد». [۳۴] بی گمان هنگامی که واژگان از هم جدا می شوند، یا دوباره در کلی دیگر نمود می یابند، دگرگونی های بنیادی و چشمگیری در نظام معانی آنها رخ می دهد. [۳۵] این دگرگونی ها برآمده از



این حقیقت اند که هر واژه به گونه ای ساده در جمله نمود نمی یابد، و تنها کل جمله را با یک عنصر معنایی غنا نمی بخشد، بلکه واژه به گونه ای همزمان چندین کنش را در جمله انجام می دهد. برای نمونه، ظهور یک واژه در یک جمله، تغییر و تحولی ساختاری را در هر دوی آنها پدید می آورد، چرا که واژه در تمامیت جمله معنا می گیرد و «یکسویه» می شود. به دو گزینه ی زیر نگاه کنید:

الف. تعدد واژگان: هر، شیری، درنده، است.

ب. جمله: هر شیری درنده است.

با نگاه به این دو نمونه، درجا درمی یابیم که در نمونه ی «الف» هر معنا کلیتی خودبسنده را می سازد (حتا واژگان یکسویه نیستند: برای نمونه، واژه ی «شیری» می تواند همزمان چندین معنای مغایر با هم داشته باشد)، حال آن که این خودبسنده بودن در مثال «ب» از بین می رود (و معانی نیز کم و بیش یکسویه می شوند. از این رهگذر، واژه ی «شیر» بی گمان به سوی معنی «حیوان وحشی ویژه» تاب می خورد). هر واژه ، در کنار دیگر واژه ها، به گونه ی عنصری از جمله، دیگر آنچه که بوده نیست. ساختارش دگرگون می شود. معنای هر واژه، از دیدگاه هنجار، به معنای واژه های دیگر می پیوندد؛ یعنی در واقع، آنها با هم در یک واحد معنایی «یکپارچه» می شوند، که در این جایگاه کاملن محو نمی شوند، بلکه تنها محدودیت شدید دو جانبه ی خود را از دست می دهند. و تنها این کل یکپارچه است که شکل گیری چیزی را که «جمله» می نامیم، شدنی می سازد.

همان گونه که واژه، بیرون از زنجیره ی واژگان، معنایی جدا از آنچه که در جمله دارد، پیدا می کند، هر جمله نیز، اگر جدا باشد، معنایی دیگرگون از آنچه که در متن دارد، به خود می گیرد. در واقع، درونمایه ی معنایی یک جمله، همتراز با جای ویژه ای که میان چندین جمله ی پی در پی و هدفمند دارد، دچار دگرگونی های گوناگون و بسیار بنیادین می شود. یعنی اگر جمله در جای دیگری کاشته شود، یا در میان جملات دیگری گذاشته شود، محتوای معنایی اش دستخوش دگرگونی می گردد.[36]

پس ساختار کلی متن (به ویژه متن شاعرانه) از چندین سازه ی جزیی (جمله) تشکیل شده است. هر سازه ی جزیی، مجموعه ای از واژگان است که از دیدگاه دستور زبان یک جمله یا عبارت معنی دار را می آفریند. در هر سازه ی جزیی، واحدهای جدا (واژگان) در کنار هم معنا می یابند. معنا در هر سازه ی جزیی وابسته است به واحدهای جدا از هم در همان سازه. سازه های جزیی در کنار هم «متن» را پی می ریزند، و در تکمیل معنای نهایی خود و کل اثر (متن) با یکدیگر پیوند می خورند. معنای هر سازه ی جزیی، ممکن است در سازه های پیش یا پس خود جهت دار شود. سازه های جزیی به هم کمک می کنند تا محتوای معنایی مرز و محدوده پیدا کند، یعنی تا اندازه ای «یکسویه» شود.

پرسشی که در جستارِعناصر ساختاری متن پیش می آید، این است که آیا جملات ، به گونه ی جدا از هم، دارای ارزش بیشترند و شالوده ی کل اثر را، که بر پایه و زیرِ چیرگیِ آنها جان گرفته، تشکیل می دهند، یا این که، به وارونه، این کل اثر است که بر جملات جدا سیطره دارد و تعیین کننده و شکل دهنده ی آنهاست؟

به باورِ «اینگاردن»، اگر خوب نگاه کنیم، در می یابیم که این هر دو درست اند، و به راستی همدیگر را نقض نمی کنند. هنگامی که ما از «شکل گیری» سخن می گوییم، این واژه ممکن است معنایی دوگانه داشته باشد، بسته به دیدگاهی که ما نسبت به کل داریم. ما می توانیم این کل را یا از دیدگاه «شدن»اش بنگریم، یعنی آن گونه که از کنش های ذهنی ریشه می گیرد، و یا این که آن را به گونه ی چیزی از پیش کامل بیانگاریم و آن را تنها از راه درکِ جملات جدا از هم موجود در آن شناسایی کنیم. در گزینه ی نخست، می توان از دیدگاه ویژه ای پذیرفت که کل برتر است. این برداشت از کل، نه تنها در آفرینش یک اثر ادبی، بلکه در گفتگوی زنده (به ویژه در واحدهای بلندتر، همچون سخنرانی های پارلمانی یا کنفرانس ها ـ البته به شرطی که از پیش نوشته شده باشند) در پله ی نخست ارزشگذاری جای دارد؛ چیزی ست که نخست برپا می شود، و چگونگی شکل گیری جملات جدا، و ترتیب و پیوستگی آنها را پایه می ریزد. یا، به زبان دیگر: جملاتِ جدا، بر پایه ی محتوا، شکل، و حتا نمودهای آوایی اشان، در کلِ اثر به کار گرفته می شوند. پس تا اینجا کل آن چیزی ست که به شکل گیری جمله های جدا، کمک می کند، حتا اگر این جمله ها سرانجام باید خود در کنشِ جمله سازی ساخته شوند. از سوی دیگر، می توان گفت که از دیدِ روش ذهنی، انگیزه ی بنیادیِ آفرینشِ یک کل هدفمند (سخن، داستان، و غیره) دربرگیرنده ی فرایند جمله سازی ست، که در روند کار تاثیر می گذارد. اما، حتا از این دیدگاه، آنچه که پایه و الگو است، خودِ کل از پیش شکل گرفته نیست، بلکه تنها نادیده گرفتن آن است: «طرح» کم و بیش فشرده ای از آنچه که باید شکل بگیرد. اثر، وقتی سرانجام کامل می شود، معمولن تا اندازه ی از آنچه که در اصل از سوی مولف درک و طرح ریزی شده، تفاوت می کند، زیرا حتا با تصوری بسیار روشن و مو به مو، کل اثر ادبی از راهِ تثبیت جملات جدا از هم گسترش می یابد، و کم و بیش از آنچه که در اصل طرح ریزی شده، فاصله می گیرد. چه بسا اغلب مولف نمی داند که اثرش چه از آب درخواهد آمد و چگونه «در دست هایش» دگرگون خواهد شد.[37] «ریچاردز» نیز در این مورد می گوید:«شاعر اغلب از اهداف و روش های خود آگاه نیست. ممکن است کاملن تواناییِ توضیح آنچه را که انجام می دهد، نداشته باشد.»[38]

به نظر «اینگاردن»، تنها دیدگاه درست این است که مولف باید نسبت به آنچه که بر همه ی جملات جدا از هم، که در جای جای اثر رخ می نمایند، چیرگی دارد، دورنمای روشنی داشته باشد.[39]

هنگامی که کل اثر به گونه ی ساختاری کامل شده دیده شود، وضع فرق می کند. در این صورت، جملات بنیان و پایه اند؛ آنهایند که باید نخست موجودیت داشته باشند تا کل اثر ریخت پیدا کند. پس کل اثر چیزی وابسته است که از محتوای معنای کل، و نظم جملات جدا از هم ریشه می گیرد. اما، همزمان، نباید فراموش کرد که جملات در توالی معین و پیوست های معین نمود می یابند، و در نتیجه محتوای معنای کل آنها (و حتا گاهی جنبه ی آوایی اشان) تنها به وسیله ی معانی واژگان که در جملات به گونه ی مجزا رخ می نمایند، تعیین نمی شود، بلکه اغلب به تفصیل شکل می گیرد و در تنش با محتوای معناییِ دیگر جملات دگرگون می شود.

جملات و پیوستگی آنها در یک اثر ادبی، مانند جنبه های آوایی، دو نقش کلیدی در کل اثر دارند:

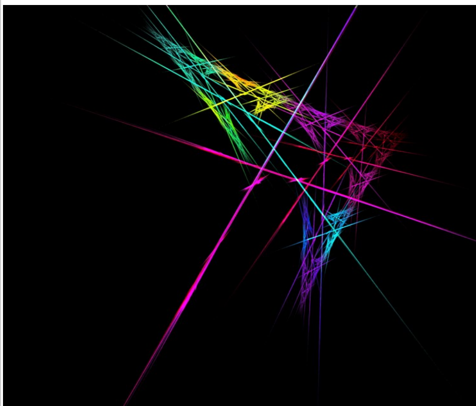
الف. نقش ایفای معانی جمله، هنگام آفرینش («ارائه»)، یا شکل گیری لایه های دیگر اثر ادبی.

ب. نقشِ برآورنده ی «واحدهای معنایی»[۴۰] در اثر ادبی به عنوان ماده ای ویژه که کیفیات ارزشی اشان در چند آوایی بودن اثر ادبی/ هنری تاثیر می گذارند، آن را غنی می سازند، و بر شکل گیری ویژگی های کلی ـ یا بهتر بگویم شکل ها و ارزش های کل اثر هنری که بر پایه ی همین چند آوایی ست ـ تاثیر می گذارند. به هر رو، باید یادآوری کنم که معانی جملات نه تنها در آفرینش موضوعات ارائه شده، بلکه در چگونگی ارائه ی آنها نیز دست دارند. همچنین، معنای واژگان و محتوای معنایی کل جملات در شکل گیری ساختارها و ویژگی های عناصر لایه ی آوایی نقشی بسیار پیچیده دارند. واحدهای معنایی دست آخر می رسند به طرحی پیش انگاشته که موضوعات مورد نظر مولف در آن نمود می یابند، و جنبه ی آوایی نیز نقش مهمی در آن ایفا می کند. و سرانجام این که واحدهای معنایی در شکل گیری «ایده ی اثر» دخالت دارند.[۴۱]

۳) به نظر می رسد که لایه ی موضوعات ارائه شده از دیگر لایه های اثر ادبی شناخته شده تر است. در حقیقت، موضوعات ارائه شده در اثر ادبی، معمولن از دیدگاه تماتیک دریافت می شوند. تا هنگامی که خواننده هدفهای معنایی متن را دنبال می کند، موضوعات ارائه شده در متن نخستین چیزی هایی ست که به چشمش می خورند و معمولن خواننده در آنها درنگ می کند. همچنین، بخش بیشتر جستارهای ادبی در بنیاد بر این لایه پای می فشارند. با این وجود، برداشت علمی از این جستار ـ تا آنجا که به گوهرِ عناصر موجود در این لایه، گونه های ساختاری، و همچنین نقش آنها در کل اثر مربوط می شود ـ کارآمد و چاره ساز نیست؛ دلیلش هم از یک سو به درک روانشناسیک اثر هنری برمی گردد، و از سوی دیگر به این حقیقت که خواننده ی عادی، به خاطر نقش همیشگی هدف های معنایی که در روند خواندن از سوی او دریافت و متاثر می شوند، به آرایش مادی «محتوا»ی موضوعات دلبسته می شود. در نتیجه، ساختارها و گوناگونیِ موضوعات واقعی، بدون دردسر، به موضوعات ارائه شده تبدیل می شوند، در حالی که ویژگی های موضوعات ارائه شده نادیده گرفته می شوند.[۴۲]

موضوعات ارائه شده در اثر ادبی، به گونه ای ناب از موضوعات هدفمندی که از واحدهای معنایی نمود می یابند، ریشه می گیرند. در هر موضوع ارائه شده، محتوا باید از ساختار موضوع که سراسر هدفمند است، تمیز داده شود. در خوانشی که دریافت زیبایی شناسیک را دنبال می کند، ما به محتوای اثر رو می کنیم، و معمولن توجه خود را سرراست به سوی حاملی[۴۳] که در محتوا نمود می آید، سوق می دهیم. از این رو، محتوا را باید موشکافانه تر بررسی کنیم.

موضوعات ارائه شده در یک اثر ادبی/ هنری، به گونه ای جدا و بیگانه در کنار هم قرار ندارند، بلکه، به دلیل پیوندهای چندگانه اشان، به گونه ی گستره ای یکپارچه با هم یگانه می شوند. از این رهگذر، همیشه آشکارا بخشی از جهانی کم و بیش اندازه نشده را تشکیل می دهند، بخشی که به هر رو بر پایه ی نوع هستی مطلق و گوهرش پی ریزی می شود، و مرزهایش هرگز به گونه ای دقیق هویدا نیست. گویی پرتویی بخشی از جایی را روشن می کند و بخش های دیگر هنوز در پس ابری گنگ و ناپیدا می مانند، اما در همان گنگی و ناپیدایی خویش موجودیت دارند. برای نمونه، موضوعی که در شعری کوتاه، به گونه ی جدا یا تنها در شمایل یک موقعیت ارائه می شود، همیشه در جایگاه چیزی موجود در یک کل گسترده و دریافت پذیر نمود می یابد: همیشه زمینه ای کم و بیش سنجیده وجود دارد که همراه با موضوعات ارائه شده یک گستره ی آنتیک[۴۴] را بر می کشد.[۴۵]



«اینگاردن» یادآوری می کند که جستار «موضوع ارائه شده» از نظر او در مفهوم بسیار گسترده ای به کار می رود، و در برگیرنده ی هر چیزی ست که به گونه ای «صوری»[۴۶] بدون نگرش به ویژگی های عینیت و گوهر مادی، طرح افکنده می شود. بنابراین، افزون بر چیزها و اشخاص، همه ی رویدادها، حالات، کنشِ های گوناگون آدمی و غیره را در بر می گیرد.[۴۷]

هنگامی که می کوشیم تا لایه های گوناگون اثر ادبی را از روی نقشی که در کل اثر بازی می کنند، دریابیم، بی درنگ می بینیم که دیگر لایه ها تنها به خاطر لایه ی موضوعات ارائه شده حضور یافته اند. از سوی دیگر، چنین می نماید که لایه ی موضوع تنها به خاطر خود در اثر موجودیت یافته است؛ و بنابراین، نه تنها مهمترین عنصر اثر ادبی، بلکه نقطه ی کانونی آن است، که دیگر عناصر به خاطر ساختار آن موجودیت یافته اند، اما به نظر می رسد که خود موضوع چیزی ست که نقشی بجز «بودنِ صرف» ندارد. در واقع، هنگام خواندن یک اثر، نگاه ما پیوسته در موضوعات ارائه شده می پیچد؛ با آنها هماهنگ می شویم، و نگاه هدفمندمان در آنها آرامش ویژه ای می یابد، درحالی که از کنار دیگر لایه ها، کم و بیش، بی ملاحظه می گذریم و به هر رو، به گونه ای اتفاقی به آنها چشم می دوزیم، یعنی تنها هنگامی که گمان می کنیم برای درک تماتیک موضوعات به آنها نیازمندیم.[۴۸]

۴) از اصطلاح «شگرد طرح ریخته» تنها باید چنین برداشت کرد: کلیتی از دایره ی محتوایی یک جنبه ی واقع نما[۴۹] که در خود شرطی بسنده و جدایی ناپذیر است برای حضور یک موضوع (ابژه)، یا به صورت ساده تر، برای بروزِ ویژگی های «عینی» یک چیز. شگرد های طرح ریخته، که نه واقع نمایند و نه ذهنی، به عنوان یک لایه ی مجزا با ساختار اثر ادبی پیوند دارند، و می توانند در اثر ادبی تنها با عنوان «طرح ریخته» نمود یابند، چرا که آنها به واسطه ی تجربه ی روانی/ ذهنی آفریده نشده اند، بلکه نمود و مرز حضورشان بسته است به جمله ها و موضوعات ارائه شده و ابژه ها. این حقیقت که در یک اثر هنری تنها شگردهای طرح ریخته می توانند نمود یابند، از همین رهگذر ریشه می گیرد.[۵۰]

اغلب چنین انگاشته می شود که موضوعات ارائه شده، عینیات واقعی و معین را به نمایش می گذارند. مثلن در یکی از داستان های رومن رولان،[۵۱] حوادث در پاریس رخ می دهند. در این داستان از خیابان های مختلفی از پایتخت فرانسه سخن می رود. فرض کنیم که خواننده ی این داستان قبلن فرانسه را ندیده است. از آنجا که او هرگز خود به گونه ای واقعی آن خیابان ها را تجربه نکرده است و از آنها شناخت یکسانی ندارد، واقع نمایی آنها هرگز چنان پیش نمی رود که درونمایه ی چیزهایی که او به آنها واقعیت می بخشد، بتوانند مو به مو با آنچه که خود او اگر به فرانسه رفت بود، تجربه می کرد، برابری داشته باشند. شگردهای طرح ریخته همواره هنگامی که خواننده در روند خوانش و کنش دریافت، جزئیات متفاوتی را که واقعن در پیوند با آن شگردها نیست، از محتویات دیگر (جنبه های واقع نمایی که پیشتر تجربه شده اند) بیرون می کشد، در حال ریخت پذیری و تکامل هستند. این روند، همچنین، تا اندازه ای، هنگامی بروز می کند که موضوعات (ابژه ها) ارائه شده در یک کنش بازآفرینی با الگویی اصلی[۵۲] که خواننده از طریق تجربه ی مستقیم با آن آشناست، پیوند می خورد. از سویی نیز جنبه های بروز یک درونمایه در هر مخاطبی فرق می کند، بسته به گرایش ها و دانش و تجربه و اندازه ی سواد ادبی اش. بنابراین، برای خواننده امکان پذیر نیست که به همان جنبه هایی که مولف می خواسته از طریق ساختار اثر به آنها اشاره کند، مو به مو و بدون کاستی واقعیت ببخشد. اثر هنری بیانگر حقیقتی ست که هرگز به آنچه که آفریننده اش خواسته است، فروکش نمی کند.[۵۳]

معنای متن یکی نیست و به تاویل های گوناگون بستگی دارد. هدف مولف هر چه که باشد، فراسوی متن است و به کارِ برگرداندن نشانه ها نمی آید. معنا در هر بار خواندن دگرگون می شود، و هدف مولف هرگز دست یافتنی نیست. اینجا دوباره می بینیم که اثر هنری ساختاری «هدفمند» است. پس ضروری ست که اثر ادبی را در ماهیت طرح ریخته اش درک کنیم، و این را با واقع نمایی های فردی که با خوانش های گوناگون از سوی خوانندگان گوناگون به دست می آید، اشتباه نگیریم.[۵۴]

از دیدگاه نظری، همه ی شگردهای طرح ریخته ای که ممکن است عمومن به ظهور ابژه ها بیانجامند، «متعلق» به خود ابژه های ارائه شده هستند، اما این «تعلق» تنها بیانگر یک «هماهنگی» ست که بر پایه ی شگردهای طرح ریخته ی «ممکن» و عینیات ارائه شده ی مشابه به دست آمده است. برای این که این جنبه های هماهنگ به واقعیت بپیوندند، به هر رو، عوامل



دیگری که در ورای ابژه ها ی ارائه شده ایستاده اند، ضروری اند. برخی از این عوامل می توانند از ویژگی های گوناگون خود اثر هنری ریشه بگیرند، از سوی دیگر، برخی نیز در ذهن تجربه گرای شخص نمود می یابند، به گونه ای که شگردهای طرح ریخته تنها از طریق خواننده (یا مولف) می توانند عینیت و واقعیت بیابند.[۵۵] بنابراین می توان گفت که شگردهای طرح ریخته یا بهتر بگوییم، شگردهای بیانی در متن حضوری دو سویه دارند: هم بر خواننده تاثیر می گذارند، و هم از او تاثیر می پذیرند، به گونه ای که در حادثه ی خواندن یا از سوی خواننده هویت و درونمایه می یابند، و یا از سوی متن بر خواننده تحمیل می گردند.

شگردهای طرح ریخته که به گونه ی آماده ارائه می شوند، از حالت امکان پذیری صرف درمی گذرند، و از این رهگذر خود را به واسطه ی هماهنگی ساده با عینیات ارائه شده، در جایگاه واقعیتی مشخص می یابند، واقعیتی که به هر رو سراسر تجربه شده نیست و از سویی تنها توانش نهانی(۵۶) ساده نیست. در نمود و نمایش و برکشیدن شگردهای طرح ریخته، تصاویر(۵۷) مختلف، استعاره ها،(۵۸)، تشبیهات،(۵۹)، و دیگر ملزمات زبان شاعرانه دخالت دارند. تنها معنای هدفمند و به گونه ی درخور گزینش شده، و در گام نخست، محتوای معنایی جملات به بارور شدن و بالندگی شگردها کمک نمی کند، بلکه آهنگ واژگان و ساختارهای آوایی نیز در این کار دخیل اند.(۶۰) استفاده از وزن، آهنگ، وجه تسمیه و غیره نیز از عوامل تاثیرگذار دیگرند.

نقشی که لایه ی شگردهای طرح ریخته در یک اثر ادبی بازی می کند، دوگانه است:

۱) ما را در درک موضوعات (ابژه ها) را که به وجوه گوناگون و از پیش متعین در اثر نمود می یابند، توانا می کنند. از این رهگذر، شگردهای بیانی به ما توانش دریافت و شناسایی سر راست تجربه ها و درونمایه ها و تصاویر را می دهند.

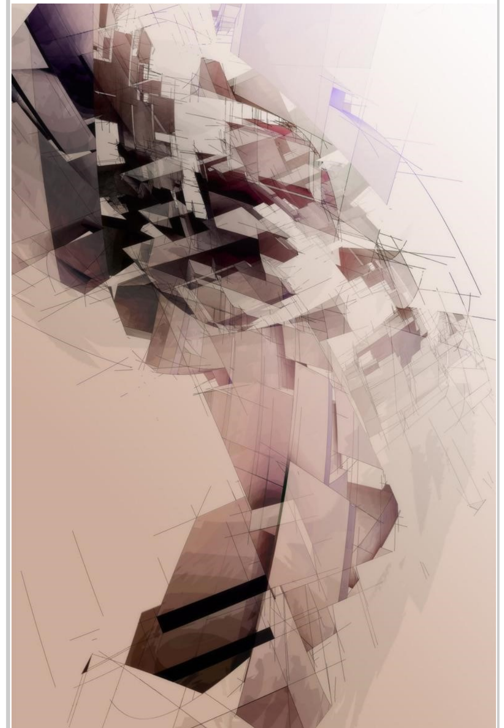
۲) شگردهای طرح ریخته، ویژگی های نمایاننده ی خود را دارند و کیفیات ارزشی زیبایی شناسیک خود را پی می ریزند، کیفیاتی که در کل اثر نمود ویژه ی خود را دارند و نقشی ارزشمند و بنیادین در دریافتِ زیبایی شناسیک اثر هنری ایفا می کنند. نخستین و شایان ترین نقش شگردهای طرح ریخته در اثر ادبی/ هنری بر پایه ی این حقیقت استوار است که با کمک آنها، موضوعات ارائه شده می توانند به گونه ای از پیش اندیشیده در درون خود اثر نمود یابند، یعنی وجودشان از متن اثر ریشه می گیرد، نه از بیرونِ آن. اگر اثر ادبی تهی از چنین ویژگی ای باشد، موضوعات ارائه شده، در جریان خواندن به گونه ای خام متعین می شوند، و به گونه ی سراسر نامستقیم دریافت و بازآفرینی می شوند. در این هنگام، موضوعات ارائه شده به گونه ای پوچ و تنها طرح هایی «ادراکی» جلوه می کردند، و مخاطب از دریافت و شناسایی یک «شبهه واقعیت» زنده و یگانه وامی ماند.(۶۱)

پی نوشت ها:

۱) Structure
۲) J.Culley, Structuralist Poets, New York, 1975,P.3.
۳) Pertinence
۴) Cumbination
۵) Commutation
۶) Stereotype
۷) genre
۸) form
۹) Cesare Segre, Semiotics and literary criticism, The Hague, 1973, P.7.
۱۰) Ibid, P.10.
۱۱) لوسین گلدمن، نقد تکوینی، ترجمه ی محمدتقی غیاثی، تهران، ۱۳۶۹، ص۹.
۱۲) پیشین، ص۹.
۱۳) بابک احمدی، ساختار و تاویل متن، تهران، ۱۳۷۰، ص۷۶.
۱۴) Signifier
۱۵) Signified
۱۶) تری اینگلتون، پیش درآمدی بر نظریه ی ادبی، ترجمه ی عباس مخبر، تهران، ۱۳۶۸، ص۱۳۳.
۱۷) پیشین، ص۱۳۴.
۱۸) Ibid, P.69
۱۹) Ibid. P.61
۲۰) Ibid, P.91
۲۱) بابک احمدی، پیشین، ص۲۷۷.
۲۲) Saussure, Cours de linguistgue générale, ed. T. Mauro, Paris, 1979, P.160.
۲۳) E. Benveniste, Problems de linguistique générale, Paris, 1987, Vol. 1, P. 95.
۲۴) E. Benveniste, op. cit. P.17.
۲۵) Roman Ingarden, op. cit, P.91.
۲۶) Ibid, P.99.
۲۷) Ibid, PP. 146 -147.
۲۸) Ibid, P.14.
۲۹) Ibid,P.146
۳۰) همان صفحه.
۳۱) همان صفحه.
۳۲) همان صفحه.
۳۳) P.147
۳۴) همان صفحه.
۳۵) I. A. Richards, Practical Criticism, London, 1973, P.190n.
۳۶) Roman Ingarden, op.cit, PP. 146 - 147.
۳۷) P.147
۳۸) همان صفحه.
۳۹) همان صفحه.
۴۰) meaning units 218
۴۱) Ibid, P. 187.
۴۲) Ibid, P. 217.
۴۳) carrier.
۴۴) Ontic دارای هستی مطلق و حقیقی.
۴۵) Ibid, P, 218
۴۶) nominal
۴۷) refer to Roman Ingarden, "The literary…P. 204,
۴۸) Roman Ingarden, op. cit, P. 265.
۴۹) concrete حقیقی، واقع نما، منظور جنبه هایی ست که از مجردات به گستره ی محسوسات می رسند.
۵۰) Ibid, P, 264.
۵۱) L, Ameenchantee
۵۲) protype
۵۳) بابک احمدی، پیشین، ص ۵۸۳.
۵۴) Roman Ingarden, op. cit, P, 265.
۵۵) Ibid, P, 265.
۵۶) Potentiality
۵۷) images
۵۸) metaphores
۵۹) similes
۶۰) Ibid, P, 266.
۶۱) Ibid, PP. 276 - 277.

تاملی در موسیقی شعر امروز

سعید یوسف نیا



با گذشت چند دهه از سالهای درگیری جدی و گاه وهن آمیز میان سنت گرایان و متجددان، سالهایی که بحثهایی جنجال برانگیز در مورد وزن شعر درگرفت و شعر سپید با اعلام آزادی کامل و بی قید و شرط خود از وزن، مانیفست برتری خود را بر انواع قالبهای شعری و حتی نیمایی منتشر کرد، هنوز هم این بحث، گهگاه در میان برخی شاعران جدّی و جوان گرمی بخش جلسه های رسمی و غیر رسمی شعر است و هر از گاهی این پرسشها مطرح می شود که بالاخره شعر بی وزن یا سپید شعر است یا نه؟ آیا وزن به معنای مصطلح آن، از عناصر ذاتی شعر به شمار می رود؟

آیا می توان بدون هیچ مقدمه ای به شعر سپید روی آورد و خود را بی نیاز از فهم و درک اوزان عروضی دانست؟ و آیا می توان برخی وزنهای سنتی را با آهنگ و ریتمی متناسب با زمان و متجانس با روحیه و احساس شاعر تعدیل کرد و تغییر داد؟ پرسشهایی از این دست بیانگر این نکته ی مهم است که برخی شاعران جوان و جدی و اهل اندیشه، هنوز هم با تردیدی آزاردهنده به سراغ شعر می روند و نمی دانند که در میان این همه تئوری متنوع و گاه متنافر چه باید کرد و به کدام راه باید رفت؟

مخاطبان این نوشتار کوتاه، جز شاعران جوان نیستند، شاعران خوش ذوقی که قصد حرکت و جست وجو در وادی شعر را دارند و می خواهند تکلیف خود را با شعر و شاعری روشن کنند و قریحه ی خود را با آمادگی و صمیمانه در این عرصه ی باشکوه و خطیر بیازمایند، و امیدوارم که این نوشتار، موجب کدورت خاطر برخی شاعران سپیدگو نشود که خود نیز یکی از آنانم؛ زیرا، بحث اصلی بر سر شاعر بودن و شعر راستین و کامل سرودن است، نه سپید یا غیر سپید گفتن، بحث بر سر مقدمات و موانع شاعری است که باید طی شود.

معمولاً نخستین زمزمه های شاعری که ذاتاً شاعر است، آهنگین و موزون است و همین آوای آهنگین واژه هاست که در ابتدای راه، شاعران جوان را مسحور می کند و پس از مدتها رنج و کشمکش و درگیری با وزن، در جریانِ موج وار خود غرقه می سازد و در انتها آنان را همچون قطره ای بر اقیانوس معنا می افکند.

اغلب مردم، شعر را هیئتی از کلمات موزون و هماهنگ می دانند و این دانش شهودی و فطری، با پژوهشهای آکادمیک و راسیونالیستی بی ارتباط است. این حس، کاملاً درونی و طبیعی است و معمولاً آدمهای ساده ای که از شعر سپید و سیاه، چیزی نمی دانند، به پیروی از صدای درونی خویش، شعر را جز با توجه به وزن مؤثر و مشخص و برانگیزاننده ی آن نمی شناسند.

کارل سندبرگ می گوید: «شعر، جست وجوی اصواتی است که دروازه ی دنیاهای مجهول و ناشناختنی را بکوبد». این دنیاهای مجهول، مستتر در همین عالمی است که ظاهراً شناخته شده و تعریف پذیر است، اما اگر ما به دنیای اطرافمان گوش جان بسپاریم و نظم نهفته در آن را با گوش ببینیم و با چشم بشنویم، به لایه های درونی این دنیای ظاهراً شناخته شده، راه خواهیم یافت.

به زعم شاعر سمبولیست روس، آندره بلای: «شاعر، یک پدیده ی طبیعی را با گوش دادن به صدای آن پدیده؛ بهتر و عمیق تر از توصیف عقلانی آن، درک می کند.»۱

غالباً شاعرانی که بدون فراگیری علمیِ بحور و اوزان عروضی و صرفاً با توسل به ذوق خود، شعر را موزون و ریتمیک می سرایند، توانا‌تر و اصیل تر از شاعرانی می شوند که بعضاً به علت ناتوانی در درک و کشف قابلیتهای وزن و به علت بی بهره بودن از جوهره درونی تعادل و تناسب و ریتم، در مقام انکار وزن برمی آیند. وزن، از آغاز تولد زبان، در سروده های مذهبی متجلی شد. به بیان دیگر، زبان اولیه بشر، زبان شعر بود، زبانی که با دخالت مؤثر شاعران اصیل و اهل تفکر، روند طبیعی خود را طی کرد و هماهنگ با دوره های تاریخی، شکل گرفت. اگرچه در عصر حاضر گریختن از وزنهای سنتی و نیمایی و دل سپردن به شعر سپید، امری عادی به نظر می رسد اما به اعتقاد برخی شاعران معاصر که در هر دو ساحت، طبع آزمایی کرده اند، تا هنگامی که وزن در دست شاعر چون موم، نرم و پذیرنده نشود، قدم گذاشتن به ساحت بی انتهای شعر ناب، که به تمامی معناست، امکان پذیر نخواهد بود. شعر در اوج خود، صورتی جدا از معنا نیست و شاعری که در صورت نفوذ نکرده باشد، با معنا یگانه نخواهد شد. صورت، مهم است چون محل معنی است و بیدل می گوید:

جلوه گاه حُسنِ معنی، خلوت لفظ است و بس

طالبِ لیلی نشیند غافل از محمل چرا؟

شاعرانی که میراث ادبی ما را نادیده می گیرند و وزن را یکسره کنار می گذارند، غالبا، توانایی یگانگی با صدای ویژه ی خود را ندارند و از درگیری با مانعی طبیعی و بارآورنده، سر باز زده اند. عبور کردن از پیچیدگی های وزن، جز در مواجهه با آن امکان پذیر نیست، پس شاعری که در سر هوای قدم گذاشتن به وادی شعر را دارد، ناگزیر از این مواجهه است.

شاملو می گفت که وزن ذهن شاعر را منحرف می کند، اما، به اعتقاد من وزن ذهن شاعر را تربیت و هدایت می کند. سالها پیش، شاملو وزن را کنار گذاشت و این میراث کهن را به هیچ گرفت و آن را زائد و دست و پا گیر خواند و پیشنهاد او مورد استقبال بسیاری از جوانان جویای نام قرار گرفت و دایره ی شعر و شاعری بی حد و مرز شد!

اما فروغ با پذیرش وزن، آن را تعدیل کرد تا جایی که بالاخره ریتم کلام او با فضای حسی شعر و دنیایی که در آن می زیست، هماهنگ شد و این همان تلاش آگاهانه و عاشقانه ای است که نیما یوشیج با پناه بردن به زبانِ طبیعت و طبیعتِ زبان، از آن سود جست. وقتی، از فروغ می پرسند که اعتقاد شما در مورد شعر سپید و شاعرانی که به این شیوه شعر می گویند چیست؟

پاسخ می دهد: «من در این مورد اعتقاد به خصوصی ندارم، سلیقه ی به خصوصی دارم. من این نوع شعرها را نمی پسندم. یک کار هنری تمام و کامل، کاری ست که نتیجه ی جفت شدن و آمیختگی صد درصد محتوا و قالب باشد؛ به طوری که، بعد از تمام شدن، دیگر نتوان در آن دست برد. شعر بی وزن این ضعف را دارد که همیشه برای هر نوع تغییر و تبدیل، آمادگی نشان می دهد. پس می شود گفت که تا حدی کامل نیست. شعر بی وزن برای ورود به دنیای شعر پذیرفته شده یک چیز کم دارد و آن وزن است. »۲

اگر قصد شاعر، به کارگیری قالبهای سنتی شعر مثل غزل، مثنوی، رباعی و دوبیتی و... باشد، امکانی برای انحراف از وزن و تعدیل و تبدیل آن به آهنگ حسی و شخصی شاعر وجود ندارد و شاعر ناچار است از مکانیسم این قالبها یعنی قافیه و ردیف و تساوی مصاریع، پیروی کند. اما، در قالب نیمایی، وضع طور دیگری است و موضوعی که اهمیت دارد تناسب وزن با درونمایه ی شعر است. اینجاست که وزن با کمی تغییر و تعدیل هوشمندانه، صدای ویژه ی شاعری می شود که با خود و دنیای خود صادق و صمیمی است و به همین علت شعرهایش متناسب با آهنگِ طبیعی عصر و زمان اوست.

فروغ می گوید: «من به دنبال چیزی در درون خودم و در دنیای اطراف خودم هستم ـ در یک دوره ی مشخصی که از لحاظ زندگی اجتماعی و فکری و آهنگ این زندگی خصوصیات خودش را دارد ـ راز کار در این است که این خصوصیات را درک کنیم و بخواهیم آنها را وارد شعر کنیم... اگر دید، دید امروزی باشد، زبان هم کلمات خودش را پیدا می کند و هماهنگی این کلمات را. وقتی زبان ساخته و یکدست و صمیمی شد، وزن خودش را با خودش می آورد و به وزنهای متداول، تحمیل می کند.

من، جمله را به ساده ترین شکلی که در مغزم ساخته می شود به رویِ کاغذ می آورم و وزن، مثل نخی است که از میان این کلمات رد شده، بی

آن که دیده شود، فقط آنها را حفظ می کند و نمی گذارد که بیفتد. اگر کلمه ی انفجار در وزن نمی گنجد و مثلاً ایجاد سکته می کند، بسیار خوب، این سکته هم مثل گرهی است در این نخ، با گره های دیگر می شود اصل گره را هم وارد وزن شعر کرد و از مجموع گره ها یک جور هماهنگی و هم شکلی به وجود آورد. مگر نیما همین کار را نکرده است؟ وزن باید باشد، من به این قضیه معتقدم... وزن باید از نو ساخته شود و چیزی که وزن را می سازد و باید اداره کننده ی آن باشد، زبان است؛ حس زبان، غریزه ی کلمات و آهنگ بیان طبیعی آنها.»۳

سر سپردن مطلق به اوزان سنتی و یا یکسره وزنهای شناخته شده را انکار کردن، غیر طبیعی می نماید، اما، توجه به این نکته ضروری است که تلاش برای تعدیل وزن و یافتن ریتمی که متناسب با زبان شاعر باشد جز با عبور از اوزان عروضی و آشنایی حسی و حتی علمی با این وزنها، امکان پذیر نیست. آموختن هر هنری، مقدماتی دارد، مقدماتی سخت؛ و شعر نیز در این میان مستثنی نیست.

به هر تقدیر بنابر آنچه تحریر شد آیا می توانیم بگوییم که شعر سپید یا شعر منثور، چون از وزن بی بهره است، شعر نیست؟ نه، نمی توانیم؛ زیرا، شعر محدود به وزن نمی شود، ولی، می توانیم بگوییم که شعر سپید شعری کامل نیست، مثل پروانه ای که بالهای خود را از دست داده و توان پر زدن ندارد. اما به هر حال پروانه است و کرم نیست.

در آخر به این نکته بسنده می کنم که اگر بخواهیم معنا را مقدم بر صورت بشماریم، چه بسا بسیاری از شعرهای موزون این روزگار حتی ارزش مقایسه با برخی شعرهای سپید را نداشته باشند، اما، این قیاس، ناگزیر، هیچ ارتباطی به حقانیت یا بطلان وزن شعر ندارد.

پی‌نوشت

۱- آندره بلای، «جادوی کلمات»، ترجمه پریسا بختیاری پور، ماهنامه سوره، دوره پنجم، شماره اول، نوروز ۱۳۷۲، ص ۱۸.

۲- فروغ فرخزاد، جاودانه زیستن در اوج ماندن فروغ فرخزاد، به کوشش دکتر بهروز جلالی، مروارید، چاپ دوم ـ ۱۳۷۵، ص ۱۷۹.

۳- همان، ص ص ۱۹۱ و ۱۹۲.



چند سروده از آرزو نوری



متولد آبان ام. ۱۳۵۹. پسوند فامیلی ام یالقوزآغاجی است. به معنای درخت تنها. نام مکانی در اطراف سلماس. این سلماس هم یکی از شهرهای آذربایجان غربی است. زادگاه من. آدم متوسطی هستم اما مثل تمام دیگران انسان ام! موجودی با آرزوی آرامش و رفاه. آرزوی دنیایی بهتر! دنیایی که در آن زن بودن جرم نباشد، سیاه بودن جریمه نداشته باشد، راست یا چپ خط کشی نشده باشند. دنیایی با آسمان یکدست، دنیایی که در آن هر دست نوشته ای شعری باشد، و هر شعر لبخندی!

امتداد

جهانی در من است
و من
در جهانی تنها!
امتداد کدام خیابان
ما را به هم می‌رساند؟

چای تلخ

بیهوده می کوشی
این چای تلخ
با حبه قند کوچکی
شیرین نمی شود.

بهار

بهار بی‌تو
بهار نیست
هفت سین واژگونه‌ای است
که سین‌های آن
مثل دندانهای مرده
بیرون زده است
بهار بی تو
سرآغاز ناچاری است
سال کبیسه‌ای
که از کوچه می‌گذرد
و نمی‌داند
چگونه به پایان برسد.

جشن تولد

برایم جشن تولدی بگیر
با اینکه خاورمیانه
پراز پیت نفت است
و کبریتها از دور
دستی بر آتش دارند!

پیشواز

یک درخت - چهل درخت!
جنگل
به پیشواز تبر رفت

مرز

با اینکه عاشقانه تو را دوست داشتم
اما به گفته های تو ایمان نداشتم
صد بار آمدی که بگویی فقط مرا
هر بار روی صورتکم خنده کاشتم
سرمست خنده های تو بودند دیگران
من خاطرات گمشده را می نگاشتم
دست خودم نبود که بدبین نباشم و ...
مرزی میان عقل و جنون می گذاشتم
شکر خدا که سنگ شدم، سخت و ناامید
پایان تلخ قصه ترک برنداشتم

تقدیر

من بهمن ام همواره از کوهی سرازیر
تو جاده ای با پیچ و خم های نفس گیر
می غلطم و می لغزم و می ریزم از کوه
با سنگها و صخره های راه درگیر
فکر رسیدن می کنم هر روز و هر شب
با پا و با سر می دوم بی هیچ تاخیر
اما در آن پایین به پای کوه سنگی
تو داده ای دست خودت را دست تقدیر
قسمت نبوده، نیست، اما، احتمالا
مغز تو را این حرفها کردند تسخیر
بیهوده می کوشم برای با تو بودن
وقتی که می ‌جنگی تو با هر گونه تغییر
این برف سنگین آب خواهد شد سرانجام
بر جای خود باقی است اما جاده پیر



هنر تمثیل در آثار ادبی

عبدالعلی دستغیب



استدلال تمثیلی در منطق ضعیف‌ترین شیوه استدلال دانسته می‌شود و پس از استدلال‌های قیاسی و استقرایی قرار می‌گیرد. اساس این استدلال بر شباهت بین دو چیز یا دو باشنده است. در مثل زمانی که می‌گوییم «زید» مانند «شیر» است، مراد ما «دلیری»،«زید» است و بنابر قاعده شباهت، وجه شبه، در «مشبه به» قوی‌تر است. البته «زید» یا هر انسان دیگری در واقع «شیر» یا «پلنگ» نیست و باشنده جداگانه‌ای است اما گزاره «زید، شیر است» به تعبیری واقعیت دارد و آن وجه‌اشتراک انسان و شیر است یعنی به رغم تفاوت، این دو، حوزه معنایی مشترکی دارند.

در ادبیات، البته وضع تمثیل، طوری دیگر است و کارآیی بسیار دارد، به طوری که برخی از آثار ادبی و اساطیری جهان تمثیلی هستند یا بر پایه تمثیل بنیاد شده‌اند. در مثل در ادبیات فارسی «مثنوی» مولوی به ویژه از این لحاظ چشمگیر است، به طوری که بسیاری از قصه‌های این کتاب مستطاب تمثیلی هستند یا قسمی مثل در آنها به کار رفته است. این تمثیل‌ها هم جنبه آموزشی دارند و هم جنبه هنری. به همین دلیل، آربری می‌گوید: «مولوی، استاد قصه تمثیلی در جهان است.»

تمثیل Allegory روایتی است که دو معنا دارد، معنای لفظی یا ظاهری که همانا خود قصه است و معنای استعاری که همانا کردارها یا اشخاص‌اند یا حتی موضوع‌هایی که معادلی تک به تک با آن روایت لفظی دارند. تمثیل غالبا دلالت‌های اخلاقی، فلسفی و سیاسی مشخص و متمایزی دارد، که در پیکره نمادهایش جای داده شده(۱). در این جا، روایتی که در لایه ظاهری بیان می‌شود، همان معنایی نیست که راوی قصد دارد القاء کند. این معنا در لایه دیگر، ناگفته و پنهان است. پس می‌توان لایه دوم را داستان «حقیقی» نامید و ارزش تمثیل و در واقع بنیاد آن در همین لایه قرار دارد. کشف لایه دوم البته زیرکی و خبرگی می‌خواهد زیرا لایه ظاهری روایت، همان قدر می‌تواند پنهان‌کننده معنا باشد که آشکارکننده آن.(۲) در مثل ممکن است کسانی که با صناعت ادبی تمثیل آشنا نیستند از خواندن قصه شغالی که در خم رنگ رفت تا تغییر ماهیت دهد و بعد ادعا کرد «طاووس باغ ذوالجلال است»، فکر کنند شغالی به آن نام و نشان بوده و سخن می‌گفته، در حالی که غرض راوی داستان، به کلی چیز دیگری است و معنایی دیگر در نظر دارد.

در بن هر تمثیلی، تشبیه یا استعاره‌ای وجود دارد و تمثیل برحسب مقتضیات آنها به صورتی یکپارچه پرورانده می‌شود، در مثل، اگر بنیاد تمثیل زندگانی روستایی باشد-آن طور که در «مزامیر» می‌بینیم، آنگاه خداوند، شبان و مردم، گوسفندان او هستند. بنابراین، همچنانکه کار شبان فراهم کردن خوراک برای گوسفندان و محافظت جان آنهاست، خداوند نیز به مردم روزی می‌رساند و از ایشان محافظت می‌کند و مردم نیز باید شکرگزار الطاف خداوندی باشند. اما اگر بنیاد تمثیل زندگانی کشاورزی باشد، آنگاه چنان که در «اشعیاء نبی۷-۵:۱» آمده خداوند صاحب تاکستان معرفی می‌شود و مردم، درختان مو. حال اگر درختی ثمر ندهد (مراد کردار نیک است)، صاحب تاکستان برتری می‌دهد درخت بی‌ثمر را به حال خود رها کند.(۳)

تمثیل‌های کوچک و بزرگی که در آثار ادبی آمده هم متنوع و هم بسیار آگاه‌کننده است و گاه، دراساس، جزء و رکن اصلی اثر است. بهره‌گیری مولوی از تشبیه و تمثیل برای بیان مطالب دشوار از عناصر اصلی هنر قصه‌پردازی اوست. مولانا، جایی روح حیوانی و عقل جزوی را «دوغ» می‌شمارد و لطیفه جان و دل آدمی را «روغن». این لطیفه یعنی «نفس ناطقه» در آن «دوغ» نهفته است. پیامبران می‌آیند و ظرف دوغ را به هنجار و به فن می‌جنبانند تا روغن نهفته در آن شکار شود. تمثیل گویای دیگر مولوی تمثیل «مجنون و ناقه» است که حکایت دارد از تنازع و کشمکش روح و بدن. مجنون قصد منزل لیلی دارد و سوار ناقه‌اش می‌شود اما ناقه در فکر طفل خویش است و همین که می‌بیند مجنون در افکار عاشقانه‌اش غوطه‌پور است، از غفلت او استفاده می‌کند و راه را کج کرده و به سوی کره‌اش می‌شتابد:

همچو مجنونند و چون ناقه‌ش یقین
می‌کشد آن پیش و این واپس به کین
میل مجنون پیش آن لیلی روان
میل ناقه پس پی کره دوان
یکدم ار مجنون ز خود غافل بدی
ناقه گردیدی و واپس آمدی
جان گشاده سوی بالا باله
تن زده اندر زمین چنگاه

این تمثیل را درباره همه کسانی می‌توان به کار برد که بین دو اندیشه یا کردار متنازع گیر افتاده‌اند و در این میان دست و پا می‌زنند، «گویی وصف حال محمد غزالی است در زمانی که در نظامیه بغداد در نهایت شکوه و احترام می‌زیست و مسند تدریس داشت و همواره در حدود سیصد تن فضلای دانش‌اندوز به حلقه درسش گرد می‌آمدند اما در حالی که مقام علمی و منصب دنیوی برای او جمع شده او را تغییر حالتی دست داد... از یک سو، جاذبه مقامات دنیوی او را به اقامت در بغداد نگاه میداشت و از سوی دیگر، بارقه عشق الهی در خرمن علاقه‌ها و وابستگی‌های وی می‌زد... عاقبت در این تنازع آن بارقه، کار خود را کرد و عشق بچربید بر فنون فضایل».(٤)

بسیاری از روایت‌های کلیله و دمنه (از منابع مثنوی مولوی)، عطار و سعدی از جمله تمثیل‌های کوچکند اما منطق‌الطیر (عطار)، سیرالعباد الی‌المعاد(سنایی)، سلامان وابسال(جامی)، کمدی الهی (دانته) تمثیل‌هایی هستند بزرگ، ساختار این منظومه‌ها بر بنیاد طرح و درونمایه‌ای واحد گذاشته شده اما در عمل، قصه‌های کوتاه بسیاری را در خود جای داده است. در این منظومه‌ها، گاهی شیوه یادآوری جای نمایانی دارد. در مثل در مثنوی مولوی همین که در بیتی کلمه شمس می‌آید، سراینده را بی‌اختیار به یاد «شمس تبریزی» و «عشق» می‌اندازد و او را به آوردن تمثیل‌ها و قصه‌های دیگر برمی‌انگیزد اما هم او و هم عطار، داستان‌ها را بر حسب توالی زمانی طبیعی به پیش می‌برند تا به موضوع اصلی برسند. حکایت فرعی این منظومه‌ها متنوعند اما به قسمی با درونمایه اصلی پیوند و تناسب دارند اما نحوه استفاده از آنها به گونه‌ای است که گویی در جعبه آیینه حکایت بزرگ چیده شده‌اند.

«منطق‌الطیر» در مجموع، خود تمثیلی است بزرگ. شخصیت‌های مهم این منظومه عبارتند از: سیمرغ، هدهد، بلبل، فاخته و پرندگان دیگر، که هر یک از آنها خصایصی دارند ویژه خود و نماینده صنفی از مردم یا نماد حالتی اخلاقی‌اند. هدهد، آگاه و پیامرسان است و بلبل شوریده و عاشق و... سیر خطی منظومه سفر مرغان است به سوی کوه قدسی، کوهی آشیانه سیمرغ و فراسوی تجربه‌حسی. در آغاز مرغان از خاستگاه اصلی خود بی‌خبرند و شاه خود را نمی‌شناسند و زندگانی را در بطالت به سر می‌برند. هدهد فرا می‌رسد و با آنها گفت‌وگو می‌کند. مرغان همین که از خطرهای راه هفتگانه آگاه می‌شوند، پای واپس می‌کشند و برای سفر نکردن بهانه‌ها می‌آورند و این البته، خود انگیزه‌ای است برای به حرکت درآمدن آنها و ادامه داستان. سفر از این جا آغاز می‌شود و مرغان به هدایت هدهد، گام در راه می‌نهند تا به جایگاه سیمرغ می‌رسند اما این سیر و سفر ناتمام است. آنها با سیمرغ دیدار می‌کنند اما این سیمرغ به تعبیر هانری کربن «همان عقل دهم یا عقل فعال فلسفه مشایی یا طباع تام هرمسی و فرشته دئنای زرتشتی است»(۵) داستان‌های تمثیلی همیشه درباره سیر و سلوک نیست و گاهی تقابل و تضاد باشندگان یا اندیشه‌ها را نشان می‌دهد، در مثل تقابل انسان را در رویارویی با نیروی شر (ابلیس، شیطان، اهریمن). در زمینه ماهیت و نحوه پیدایش و کارکرد نیروی شر (زیانکار) نظریه‌های گوناگونی وجود دارد. در سطح واقعی، انسان همه‌ی چیزهایی را که سبب هراس، ناتوانی، آسیب‌دیدگی او می‌شود به صورت شر و بدی و در پیکره نیروی زیانکار ممثل می‌کند و آنچه را که سبب آسودگی، آرامش، تندرستی و نیرومندی وی می‌شود «نیک» می‌داند. آنچه برای او مهم است «هماهنگی» و «تعادل» است و چون در اینجا سخن، از تعادل است، به ضرورت پای «نظم» و «اندازه» کیفی به میان می‌آید. در آیین هندو هر باشنده‌ای برحسب ماهیت و طبیعت ویژه خود و در نتیجه به طول کامل مطابق با نظم (ریتا) فعالیت می‌کند و در جز این صورت اغتشاش و اختلال در کارها پدید می‌آید. افلاطون نیز باور داشت هرکسی برحسب قاعده باید کار و وظیفه‌ای را که به طبیعت برای آن ساخته شده انجام دهد و اگر وظیفه دیگری را به عهده بگیرد، اختلال وخیمی پدید خواهد آمد و این بی‌نظمی بر سراسر

سازمان اجتماعی که او در آن عضویت دارد، اثر خواهد گذاشت و حتی اگر این بی‌نظمی تعمیم یابد، به دلیل اینکه همه کارها به واسطه تناظر و تطابق دقیقی به یکدیگر پیوسته‌اند، چه بسا در جهان هستی نیز آثاری به بار خواهد آورد.(۶)

در دین زرتشتی جهان هستی میدان ستیزه دو نیروی معارض است: نیک و شر، هومن و اهریمن، که هر دو خود را در نمودهای اندیشه و در چیزها و رویدادها نمایان می‌کنند. این دو بن‌انگاری که پایه دو بن‌انگاری‌های اعصار بعد قرار می‌گیرد، جنبه اخلاقی دارد. از این نظرگاه، نیک و بد از آغاز زمان پدید می‌آید و تا پایان جهان، ادامه خواهد یافت اما عامل تعیین‌کننده آن، اندیشه و کردار آدمی است. همه انسان‌ها، زن و مرد آزادند نیک را برگزینند و به آن بپیوندند یا به راه «شر» بروند. گزینش آدمی در هر سمت و سو که باشد، آن سمت و سو را تقویت می‌کند. از این رو کردار و اندیشه او در دوره‌ای طولانی، کفه میزان را به سود این یا آن سو، سنگین خواهد کرد. درکنار نظریه ماهیت نیک و شر، نیروی سومی نیز به این ترتیب پذیرفته می‌شود که گرچه هم ارز آنها نیست، در تقویت این یا آن نیرو موءثر است. گفته‌اند که بنیاد دین مزدایی دو بن‌انگاری و تضاد اورمزد و اهریمن است. انسان آفریده اورمزد است پس به حوزه نیکی تعلق دارد و چون آزاد است می‌تواند نیکی را برگزیند یا بدی را، و رستگاری او و پیروزی نهایی، نیکی به گزینش آزادانه وی، بستگی دارد. (البته در گاثه‌ها و یسنا نیروهای تضاد همانا هومن و اهریمن هستند و اهورا مزدا فراتر (ازآنهاست). در «یسنا»(۳۱:۲) آمده است که موافق راستی (اشه) زندگانی کنید. در این عرصه حتی دیوان آزادند که انتخاب کنند ولی آنها گزینش درستی نکردند زیرا فریب بر ایشان وارد شد، چنانکه قصد آن را داشتند، پس بدترین را برگزیدند، آنگاه به سوی خشم رفتند. «یسنا»(۸:۶)

انگیزه‌های بدکاری زیاد است: قدرت، ثروت، خودخواهی، هوای نفس، غرور... که هر یک به نوبت خود می‌تواند بدی به بار آورد و شیطان (اهریمن، دیو، ابلیس) صورت نوعی آنهاست و آنها را ممثل می‌کند. حتی در فلسفه و ادبیات جدید نیز نیروی شر خود را به صورت نماد یا تمثیل نشان می‌دهد. گورکی در رمان «شهر شیطان زرد» سرمایه‌داری و سرمایه داری آمریکا را با بازنمون نیروهای خودکامه، تاریک‌اندیش، ثروت‌اندوزی و سرکوب، به نمایش درمی‌آورد و کافکا جهانی را که باور دارد هدف وسیله را توجیه می‌کند محکوم می‌کند زیرا اگر این ترتیب قاعده عمومی شود و ضرورت به جای حقیقت بنشیند، به این نتیجه می‌توان رسید که نظم جهان برپایه «دروغ» استوار شده است. به هر حال در این نظریه‌ها، تضاد واقعی یا تضاد اخلاقی در کار است. در یک سو، نیروهای نیکی قرار دارد و در سویی دیگر، نیروهای بدی اما در افق زمان، تطور و فعلیت یافتگی تاریخی واقعی و روابط آدمیان، چنین جداسانی و تضادی مشکل‌های زیادی به بار می‌آورد. در مثل، قتل نفس در زندگانی عادی گناه، جرم و جنایت است اما در جنگها به سربازی که تعداد بیشتری از نیروی حریف را بکشد مدال و جایزه می‌دهند. یا حضور توده‌های میلیونی در فضای زندگانی شهری جدید برای عده‌ای نشانه پیشرفت و آبادانی است اما برای کسانی مانند اورته‌گای گاست فیلسوف اسپانیایی، علامت آشوب و ویرانی و حضوری شیطانی! حتی در روایت‌های باستانی نیز تضادها خود را به صورتی دشوار و مشکل‌آفرین نمایان می‌کند. در مثل آدمی در همان زمان که روحی یزدانی دارد، دارای جسمی شیطانی است. از سویی فرشته است و از سویی دیو، از فرشته و حیوان هر دو سرشته است و تا اسیر تن است ناقص است و با شکستن و واگذاشتن تن است که می‌تواند کاملتر شود (این نظر گنوستیک‌هاست).

احتمال دارد که معنای نظریه «کامل شدن دوباره» موجود سقوط کرده در «جهت‌یابی» عرفانی روشن‌تر تفسیر شده باشد، چرا که تمامیت هستی آدمی یعنی ساحت فراتر رفتن از حوزه شخصی که آدمی در «روشنی شمالی»، در «خورشید نیمه شب» تشخیص می‌دهد، صرفاً حاصل جمع شرق و غرب، راست و چپ، آگاهی و ناخودآگاهی نیست. عروج «انسان نورانی» سبب می‌شود که سایه‌ها و تیرگی‌های چاهی که او در آن زندانی بود، به سوی خود آنها فروافکنده شود. هرمس، «سایه» (نفس مادی) خود را با خود نمی‌برد، آن را دور می‌افکند زیرا او عروج می‌کند و همزمان با آن «شهر ظالمان»، در هاویه فرومی‌رود. برخی از تفسیرها انطباق «متقابل‌ها» را در جایگاهی عرضه کرده‌اند که مکمل بودن‌ها و تناقض‌ها آشکارا و بدون تمایز زیر عنوان اصل تضاد، یک کاسه شده است اما پذیرفتن تفسیرهایی از این دست دشوار است. تأسف خوردن بر اینکه مسیحیت متمرکز بر عناصر نیکی و روشنی و غفلت کامل از سویه تاریک «نفس» است، همان قدر اعتبار دارد که ارزیابی دین زرتشتی به همین صورت. اما «کامل شدن دوباره» چگونه می‌توانست مشتمل بر توافقی «جامعیت» مسیح و شیطان و اورمزد و اهریمن باشد. کسانی که چنین امکانی را عرضه می‌دارند از این واقعیت غفلت می‌کنند که حتی در عرصه فرمانروایی پیکره‌های روشنایی، نیروهای شیطانی، همچنان فعال باقی می‌مانند، در مثل، آن نیروهایی که می‌کوشند از گریز «هرمس» از بن چاه و صعود او به «کنگره عرش» جلوگیری کنند و دقیقاً به همین دلیل است که انسان ناچار است تأکید کند رابطه مسیح و شیطان، اورمزد و اهریمن «نه کامل شدن دوباره» بلکه متناقض است. عناصر مکمل، نه عناصر متناقض، می‌توانند دوباره کامل شوند(۸)

طرفه این جاست که بعضی عارفان از جمله حلاج و عین‌القضات نیروی شیطانی را در کارهاو تحول‌های جهانی و انسانی کنار نگذاشته‌اند و او را «نور سیاه» نه شخصیتی ملعون و منفی و مطرود، دانسته‌اند. حلاج در این تفسیر پیشگام عین‌القضات است و می‌گوید خدا در ماجرای آفرینش آدم به همه فرشتگان از جمله به «ابلیس» (مقرب‌ترین فرشته) فرمان داد آدم را سجده برند حال آنکه از پیش تقدیر رفته بود که «ابلیس» از این کار سر پیچد و او که بر این تقدیر آگاه بود، لعنت و طرد از بهشت را بر خوش‌بختی و آسایش خود برتری داد. صورت روحانی ابلیس را عین‌القضات «نور ابلیسی»م می‌نامد که سیاه است و به منزله زلف معشوق ازلی. پس هرگز حد و خال بی‌زلف، ابرو و موی کمال ندارد. به این ترتیب وجود ابلیس در کار و بار جهان هستی، همان قدر لازم و مایه کمال است، که وجود پیامبر. اگر نورمحمدی مظهر صفات جمال، مهر، لطف و رحمت است، نور ابلیسی نیز مظهر صفات جلالی است که به قهر خداوند تعلق دارد و این شری که در آن خیر (نیکی) نهفته است، چنانکه عارف با تحمل رنج و بلای اسارت در عشق به وصل معشوق می‌رسد و این نیز «خیر»ی است که در «شر» نهفته است. ایمان پنهان در دل، کفر است و آب حیات پنهان در ظلمات:(۹)

کفر و ایمان بالای عرش دو حجاب شده‌اند میان خدا و بنده، زیرا که مرد باید نه کافر باشد و نه مسلمان، آنکه هنوز با کفر باشد و با ایمان هنوز در این دو حجاب باشد و سالک منتهی جز در حجاب «کبریاء الله و ذاته » نباشد.(۱۰)

از این قرار، ابلیس دو سیما دارد، از سویی عامل سقوط آدم است و حجاب بین او و خدا و از سویی دیگر، نشانه عشقی کم مانند به خدا. به گفته «عطار» قهر خدا بر او، او را از چشم عامه مردم پوشیده داشت. پس او حربه‌ای از قهر به دست گرفته تا روز و شب نااهلان را از رسیدن به حق بازدارد. این منطق متناقض (ژاژ نما) از نیروی شر عنصری می‌سازد مددکار نیروی نیک، حلاج، عین‌القضات، عطار و روزبهان در کار دفاع از ابلیس و «نور سیاه » و مظهر صفات جلالی شمردن او نظر به بسط بی‌نهایت قدرت خدا داشته‌اند و نیز این دفاع کنکاشی بوده است برای تفسیر و توجیه شرور و مصایبی که در جهان و در زندگانی انسان دیده می‌شود. سعدی با واقع‌بینی ویژه خود در دفاع از شیطان، راه‌حلی روانشناختی یافته است. او در حکایت منظوم خود، بر فرشته بودن شیطان تأکید دارد:

ندانم کجا دیده‌ام در کتاب
که ابلیس را دید شخصی به خواب
به بالا صنوبر به دیدن چو حور
چو خورشیدش از چهره می‌تافت نور
فرا رفت و گفت این عجب ای توئی
فرشته نباشد بدین نیکوئی
تو کاین روی داری به حسن قمر
چرا در جهانی به زشتی سمر؟

شیطان می‌نالد و غریو برمی‌آورد:

که ای نیک بخت این نه شکل منست
و لیکن قلم در کف دشمن است(۱۱)

مراد سعدی احتمالا نه دفاع از شیطان، بلکه توصیف روحیات آدمیان است. آدمی مطلوب خود را عموما زیبا و خوب می‌بیند و آنچه را که نمی‌پسندد «نا به اندام»، «زشت» و «بد» می‌شمارد. مخالف و دشمن هرچه و هر که باشد، ناپسندیده است و دوست و موافق خوب و مطلوب، چنانکه مخالفان ابلیس، فرشته زیبارویی چون او را به صورت دیو درآورده‌اند، و سیمای او را «زشت و تباه و دژم» بر دیوارها نقش کرده‌اند.

دنیا و جهان انسانی ناآرام است. آفت‌های طبیعی مانند زمین‌لرزه، آتشفشان، سیل بیماری، جنگ و دغدغه‌های هر روزینه و مرگ، آدمی را به تب و تاب می‌افکند. از قرن‌ها پیش، تلاش‌های بسیار هم برای رفع آفت‌ها و مصایب و هم برای تفسیر و توجیه آنها به کار رفته است. اما بسیاری از

مصایب هنوز برجاست و تفسیر و توجیه‌ها نیز ناکافی، باری، گمان می‌رود که منطق متضادها بهتر توانسته است به دل مشکل رسوخ کند. به راستی آشوب‌ها، دغدغه‌ها و ویرانگری‌ها را کسانی بهتر گزارش کرده‌اند که «نهاد ناآرام جهان» را بازشناخته‌اند، کسانی مانند یوحنا، دانته و گوته...

«مکاشفه»ی یوحنا، مطالعه عظیمی است درباره کار و بار و سرانجام آدمی و توصیف وقایع دهشتناکی که در آخر زمان روی می‌دهد و این درست چیزی است برخلاف آثار غنایی دلپذیر و لطیف مانند «غزل غزل‌های سلیمان». به گفته ویکتور هوگو:

بین مکاشفه یوحنا و غزل غزل‌های سلیمان، پیوند ژرفی وجود دارد و هر یک از این دو، فوران یگانه گنج احساس و اندیشه است و قلب آنها کوه آتشفشانی است که گشوده می‌شود و آتشفشانی می‌کند.

از این کوه، کبوتری به نام «غزل غزل‌ها» بیرون می‌آید یا اژدهایی به نام «آپوکلیپس». این دو شعر، دو قطب جذبه و هیجان، شور و شوق، ترس و وحشت است و در آنها دو مرز ناکرانمند روح به هم رسیده‌اند. در «غزل‌ها» جذبه عشق بیرون می‌جهد و در «مکاشفه» وحشت برمی‌خیزد و نگرانی و دلهره‌ای جاودانی از پرتگاه هراس‌انگیز با خود می‌آورد. آیا در «فصل هفتم کتاب دانیال»، جوانه‌ای از «مکاشفه» وجود ندارد؟ از نظر «دانیال» امپراطوری‌ها به حیوانات شباهت دارند. افسانه، دانیال و یوحنا هر دو را زیر نفوذ قرار می‌دهد. یکی از گودال «شیرها» قصه می‌گوید و دیگری از دیگ بزرگ پر از روغن داغ و جوشان، داستان می‌پردازد.(۱۲)

در «مکاشفه» نیروی زیانکار دست‌اندرکار است، طوفانی عظیم درمی‌گیرد و همه چیز را با خود می‌برد. ویرانی، وحشت و سقوط طومار وجود آدمی را به هم می‌پیچد. آدمی احساس می‌کند در ورطه آشوب سقوط کرده و گرفتار نیرویی شده که آن را بازنمی‌شناسد، پس آن را زیر نام «شر» مثل می‌کند، بدان گونه که در منظومه «بهشت گمشده»ی میلتون می‌بینیم. درونمایه اصلی شعر میلتون، نافرمانی آدم است و از دست دادن بهشت. بنابراین آدمی تلاش می‌کند علت اصلی سقوط خود را دریابد و در این کنکاش و تلاش به مار، یا بهتر بگوییم به شیطان پنهان شده در کالبد مار می‌رسد. شیطانی که عصیان ورزید و گروهی از فرشتگان را با خود همراه کرد. پس خدا شیطان را از آسمان راند و او و لشکریانش به ورطه‌ای ژرف، به دوزخ و ظلمت مطلق (هاویه) سقوط کردند و در دریاچه‌ای مشتعل و سوزان و در معرض برق و تندر قرار گرفتند و بیهوش شدند اما پس از مدتی شیطان به هوش آمد و با نایب خود درباره این شوربختی به کنکاش پرداخت و سپس همه لشکریان خود را که بیهوش شده بودند، بیدار کرد تا برای نبرد آماده شوند و برای دست یافتن به حوزه آسمانی حمله آورند. (۱۳)

در این جا، انگیزه اصلی شیطان، انتقام گرفتن است اما در آثار دیگر، او را به صورتی دیگر می‌بینیم. شیطان در درام «فاوست» کسی است که با شور و شوق فراوان در پی کسب قدرت است، قدرت حکم راندن، قدرت پول و قدرت علم. در درام فاوست «کریستوفرمارلو» پیکره‌ای از این دست چه «تیمور لنگ» و «یهودی مالتا» باشد چه «فاوست» معرف تلاشی است که به فراسوی ظرفیت بشری یا دستکم به فراتر از حد و حدود توفیق ممکن او چنگ می‌اندازد. این تلاش را در «مکبث» شکسپیر و در «کوه جادو»ی توماس‌مان و بویژه در اثر بزرگ گوته نیز، مشاهده‌میکنیم. طرح داستان این آثار نشان می‌دهد که این قهرمانان سرانجام شکست می‌خورند و باید شکست بخورند اما همچنانکه در همه تراژدی‌های بزرگ می‌بینیم، ارزش مبارزه‌ای که قهرمان معرف آن است عظیمتر از نیرویی است که او را درهم می‌شکند.

فاوست در نسخه اصلی خود «استاد تئولوژی» است اما هر قدر در عرصه این دانش پیشتر می‌رود ناراضی‌تر می‌شود و بیشتر می‌خواهد، پس روح خود را به شیطان می‌فروشد تا علم زیادی به دست آورد، بویژه علم جادو را و به همین سبب، ملعون می‌شود. این حکایت در اصل به زبان آلمانی نوشته‌شده و نام اصلی آن «داستان زندگانی لعنتبار و مرگ بالاستحقاق دکتر یوهان فاوستوس» بود. مارلو، این روایت را به طرح نیرومند شور و شوق «دوره‌ای نوزائی هنرها و دانش‌ها» به کسب علم، تبدیل می‌کند و آن را در برابر پافشاری قرون وسطی، بر رستگاری درمقام دلبستگی عمده و هدایت کننده فرد در زمین، قرار می‌دهد. در روایت اصلی، رویدادهای فرعی زیادی به صورت نمایش مضحک Farce دیده می‌شود. در اینجا، دانشمند جادوگر به مدد قدرت تازه به دست آورده، شعبده‌بازی‌ها می‌کند. در درام«مارلو» نیز صحنه‌های کمیک نیز وجود دارد که معلوم نیست خود او نوشته یا از روایت اصلی اقتباس کرده‌است. خواننده امروز، البته باید بداند که برای مردم دوره قرون وسطی، شیاطین واقعیت داشتند و گاهی «اشباح» نامیده می‌شدند، و چنین است شبح هملت بزرگ درنمایشنامه شکسپیر. فاوست در مثل قدرتی طلب می‌کند تا به صورت «شبح» درآید و نامریی شود و به این طریق، برخی صفات وظواهر شیطانی را کسب می‌کند، گرچه «روح بشری» او همچنان دست‌نخورده باقی می‌ماند. بعد «هلن» را که روحی بیش نیست تملک می‌کند و با او می‌آمیزد و به این ترتیب، مرتکب گناه دیوآسای آمیزش با شیاطین می‌شود، گناهی که از آن توبه نمی‌توان کرد.(۱۴)

گوته، همین درام را به صورت ژرفتر و گسترده‌تری بازسازی کرد. او درپیش درآمد کتاب شیطان (مفیستوفلس) را در پیشگاه الهی نشان می‌دهد. شیطان در این جا درباره وضع خود و آدمیان سخن می‌گوید و دلایلی برای انگیزه اصلی کردار خود، به میان می‌آورد. او اجازه داشته‌است آدمیان را وسوسه کند و به ورطه گناه بیندازد و اکنون درباره اغوای دانشمند بزرگ، فاوست چک و چانه می‌زند. خدا اجازه می‌دهد «مفیستوفلس» به تلاش خود در اغوای فاوست ادامه دهد اما «مفیستو» باید بداند که دراین تلاش، موفق نخواهدشد چرا که آدمی پارساتر و نفوذناپذیرتر از فاوست در کره زمین وجود ندارد.

ازسوی دیگر، فاوست که از علم و زندگانی زیاد و طولانی بهره‌ای نبرده و از لذات زندگانی، قطره‌ای ننوشیده به اغوای شیطان تن درمی‌دهد، روح خود را به او می‌فروشد و به جوانی، قدرت، منصب و لذت می‌رسد. قدرت، پول، مناصب و لذات سرانجام «فاوست» را به ستوه می‌آورد، گناه و بدکاری وجدانش را می‌آزارد. عهد او با «مفیستو» این بود که به نهایت قدرت و مقام برسد تا جایی که در اوج کامیابی بگوید «ای زمان درنگ کن و ای لحظه بپای .» این لحظه طبعاً بیان‌کننده این واقعیت خواهدبود که فاوست به اوج قدرت و لذت ممکن رسیده و خواستن بیشتر آنها، ممکن نخواهدبود و به این ترتیب، شیطان می‌تواند روح فاوست را بستاند و با خود به دوزخ برد. اما در این عرصه نیز، شیطان شکست می‌خورد. قهرمان شوربخت درام سرانجام به مدد دعای «گرتچن» معشوقه مرده‌اش، و عنایت مادر مقدس از چنگال مفیستوفلس رهایی می‌یابد، گروهی از فرشتگان با آهنگهای دل‌نواز آسمانی، شیطان را خواب می‌کنند و روح فاوست را با خود به آسمان می‌برند.(۱۵)

تفکر درباره نیکی و بدی به صورت غامضی در آثار ویلیام بلیک به نمایش درآمده‌است. بلیک نقاش، حکاک، شاعر و کارگر زحمتکش و هنرمندی بود که از رنج آدمیان، بویژه از رنج کودکان عذاب می‌کشید. همدردی با رنجبران در او بسیار عمیق بود و به همین دلیل از انقلاب‌هایی که می‌بایست به رنج آدمیان پایان دهند، استقبال می‌کرد اما پس از اینکه از خون‌ریزی‌ها و تلاطم‌های انقلاب فرانسه آگاه شد، مانند بودلر و وردزورث از انقلاب رو برمی‌گرداند. او نه به قدرت دنیوی باور داشت نه به واقعیت ماده و از انقلاب صنعتی و گسترش آن بیزار بود. دو دفتر اشعار وی «سرودهای بی‌گناهی (1787) » و «سرودهای تجربه» تباین بی‌گناهی و تجربه یعنی دو حالت متضاد روح بشری را تصویر می‌کند. در اشعار دفتر نخست، شاعر از عشق الهی و حس همدردی به وجد می‌آید و در دفتر دوم از قدرت یافتن شر و شیطان غمگین می‌شود. رمزها و تمثیل‌های بلیک، بسیار بغرنج و فهم معانی آنها دشوار است. برخی از این رمزها، ابداع خود اوست و به همین دلیل، باید معانی آنها را با توجه به توضیح و تفسیرهای خود او دریافت. باری، او تلاش دارد افسانه کاملی از گذشته، اکنون و آینده نوع انسان، تصنیف کند. بلیک در آغاز آتش انقلاب همزمان خود را به عنوان قدرت پاک‌کننده آدمی و عامل ممتاز رستگاری انسان و جهان تفسیر می‌کرد اما بعد در آثار او «روح شعله‌ور انقلاب» orc جای خود را به ios داد که نمونه تخیل رویابین عارفانه‌ای است در جهانی سقوط کرده. چهار عنصر قدرتمندی که در امر انسانی وجود دارد، وحدت کامل نمی‌توانند داشته‌باشند. جز از طریق برادری عام آسمانی یعنی بلیک طالب «انسان نوعی» و «آدمیت» است درجهانی که تا این اندازه به گناه و تجاوز آلوده شده‌است. او نه از «خدای فراسوی تجربه» بلکه از «انسان نوعی» آغاز می‌کند. دراین روایت، «هبوط» نه دورافتادگی انسان از خدا، بلکه دورافتادگی او از «انسان نوعی»(انسان کامل) است. این هبوط، سقوطی است درشقاق و اختلاف و دراین رویداد «گناه نخستین» همانا «منیت»(و خود بودگی) است، یعنی تلاش قطبی جدا شده از کلیت به منظور اینکه «خود»ی باشد

بی‌نیاز ازدیگران. (۱٦)

«بلیک» از راه پدیده‌های مشهود به آن حالت والا که خود جاودانگی می‌نامید، می‌رسید و احساس می‌کرد که آزاد است عوالم جدید و زنده‌ای بیافریند. وی عارفی نبود که به طور رازورانه و با تلاش فراوان خدا را بجوید، بلکه مکاشفه‌گری بود که می‌گفت:

روز و شب پیوسته درمحضر اویم
برنگرداند خدا رویش ز رویم

درمیان همه رومانتیک‌ها، بلیک استوارترین انگاره‌ها را درباره تخیل داراست تا به حدی که خود با اطمینان می‌گوید:«تنها یک قدرت است که از انسان، شاعر می‌سازد، تخیل یعنی شهود الوهی»، زیرا به گمان او، تخیل واقعیت را می‌سازد و واقعیت چیزی نیست مگر فعل الهی نفس که از نیرو و شور مهارنشده آن سرچشمه می‌گیرد. بلیک به دنیایی آرمانی و معنوی توجه دارد و می‌کوشد آن را با یاری همه روان‌های دیگری که مطیع تخیل‌اند، برپا سازد. (۱۷)

ازنظر او، افزوده بر «بهشت» سه حالت متوالی فروتر بودگی در جهان سقوط کرده وجود دارد: وضعیت شبانی بی‌گناهی ساده و آرامش‌بخش بدون تصادم اضداد، حوزه «به وجودآمدن و از دنیا رفتن» یا عرصه تجربه مشترک بشری و عرصه عذاب و تضادهای کشمکش کننده، و دوزخ Ulro فروترین مرتبه یا عرصه عقلانیت خالی از شور و شوق، ظلم، نفی ایستا و «خود»ی جدا شده‌از دیگران. به نظراو دنیای سقوط کرده از دوایر تاریخی خود می‌گذرد و پی‌درپی به «نجات» نزدیک و از آن دور می‌شود تا اینکه وسیله نجات‌بخش (معادل تخیل بشری که به قوه در شاعر پیشگو، زنده و فعال‌ترین است) در مکاشفه‌ای به نهایت رسد. برحسب نظر گاهی که او از «انسان نوعی» دارد، این مکاشفه را به عنوان بازگشت به وضعیت اصلی تجزیه نشده یعنی رستاخیز به سوی «وحدت» توصیف می‌کند. بلیک در این جا بی‌آنکه خود بداند، به نظر گاه بعضی از فیلسوفان آلمانی معاصر نزدیک شده است که می‌گویند هبوط انسان یا بیماری فرهنگ مدرن در اساس وجهی است از تجربه روحی، وجهی از خود -بیگانگی و بیگانگی با جهان و با انسان‌های دیگر و امید او به بهبود، در فرارونِد «کامل شدن دوباره» نهفته است.

باری شیطان به هر حال در هر زمان و در هر منطقه‌ای مانند بت عیار به رنگی نمایان می‌شود، گاهی به صورت اغواگری، «بر صیصای عابد» را می‌فریبد، و زمانی در کار «افزار، واره کردن «دنیا و درآوردن آن به «کمیت»، ظاهر می‌شود و زمانی با اغوای آدمی به ثروت اندوزی و دست‌اندازی برای تصرف کره زمین، از خود-بیگانگی و دشمن آدمی با دیگران را فراهم می‌آورد. در توصیف نیروی شر و تمثیل آن به صورت شیطان و اهریمن، شاید «موبی دیک» هرمان ملویل در عصر جدید از آثار دیگر ادبی ممتازتر و رمزآمیز باشد. موبی دیک (وال سفید) اثری است بغرنج که در آن سمبولیسم با روایتی رئالیستی به هم آمیخته است. «وال سفید «مظهر چه چیزی است که بدین سان توجه ناخدا آهاب را برمی‌انگیزد. گمان می‌رود که این رمان تمثیلی بزرگ است درباره ماهیت نیک و بد و قدرت



اراده در مقابله با تقدیر و جدال همیشگی انسان و جهان.یونگ به همین دلیل «موبی دیک» را بزرگترین رمان آمریکا می‌داند. پژوهشگران مردم‌شناسی و سمبولیسم کوشیده‌اند برای معانی چند لایه این رمان، مفتاحی کهن الگویانه بیابند وبه این نتیجه رسیده‌اند که این مفتاح در اساطیر باستانی و بویژه در افسانه‌های مردم پولینزی نهفته است که ملویل جوان در زمان خدمت دریانوردی خود در جنوب اقیانوس آرام به این جزایر اعزام شده بود. شهرت آغازین او به عنوان نویسنده نیز تا حدودی با این شایعه ارتباط داشت که می‌گفتند وی یک ماه در میان آدمخوران «تای‌پی» زندگانی کرده است. گرایش به بدویت ملویل اصالت دارد و مانند بدویت گروی احساساتی روسو نیست چرا که ملویل برخی نمونه‌های نوعی اساطیری خاور دور یا نمادهای حیاتی را به خوبی دریافت کرده و سپس آنها را به صورت الگو و نمونه شخصی Auto- type درآورده است.«وال سفید» همجوشی و ترکیب الگوی نوعی و الگوی شخصی است. در همه اساطیر خاور زمین، تصویر «ماهی بزرگ» در تمام نماد آفرینش و حیات الوهی تکرار می‌شود. در آیین هند و در مثل «نهنگ» یک Aratar یعنی تجسد الهی ویشنو دانسته می‌شود، و محافظت‌کننده‌ای که همه هستی‌های برهما را در خود جای داده است. (توجه کنید که در فرادهش مسیحیت، مسیح ماهیگیر معرفی می‌شود). افزوده بر این می‌توان گفت که «سفیدی» کهن الگوی الوهیت فراگیر ناپیمودنی است یعنی نشانه سفید خدای همه هستی هایی که همه نام‌هایی خاوری مانند بهگواد، برهما - خدای تضاد بی‌پایان را پدید آورده است. ملویل این دو کهن الگو یعنی ماهی بزرگ یا وال و سفیدی را در شیوه ساختن نمادی که (نمونه شخصی) خود ترکیب کرد. خود او به تفاوت و اختلاف‌های رنگ سفید (وحشت، مرموز، پاکی) در فصل «سفیدی وال» اشاره می‌کند و همچنین توضیحاتی به دست می‌دهد درباره اغفالگری مرموز و قدرت ترسناکی که به موبی دیک بسته است.

به این ترتیب، موبی دیک «ابهامی است نامبهم»، آهاب یعنی هیولای عقل خود و جاشوان خود را نابود می‌کند چرا که در اجبار دیوانه وارش برای فهم رمز همیشگی و پیمایش ناپذیر خلقت «به سوی حجاب قدس سره اسرار هستی» نیزه می‌افکند. تنها از این گروه، اسماعیل راوی داستان نجات می‌یابد زیرا به واسطه نفوذ کامل شاهزاده پولینزیایی این شیوه ابتدایی پذیرش رمز و راز الهی بدون چون و چرا کردن و دشمنی را آموخته است.(۱۸)

پی‌نوشت‌ها:

۱- رویکردهای نقد ادبی، W. L. Guerin، ص ۳۱۷، لندن.

۲- فصلنامه ارغنون، ص ۳٦۸، شماره‌های ۵ و ٦، بهار و تابستان ۱۳۷٤.

۳- همان، ص ۳٦۹.

٤- غزالی‌نامه، جلال‌الدین همایی، ص ۸، تهارن، ۱۳٦۸.

۵- دیدار با سیمرغ، دکتر تقی‌پور نامداریان، ص ۲۰۷، تهران ۱۳۷۵.

٦- سیطره کمیت، رنه‌گنون، صص ۳۱-۲۸، تهران، ۱۳٦۱.

۷- کرانه‌های هستی انسان، دکتر مسعود جلال مقدم، ص ۲۲٤، تهران ۱۳۸٤.

۸- انسان نورانی، هانری کربن، ص 47، لندن، ۱۹۷۸.

۹ و ۱۰- تمهیدات، صص ۲۵، ۱۱۸و ۲۱٤، دیدار با سیمرغ ۱۷۳ به بعد.

۱۱- بوستان، سعدی، دکتر یوسفی: ص ٤۹، تهران ۱۳۸۱

۱۲- شکسپیر، ویکتورهوگو، ترجمه ناصر ایران دوست، ص ۸۰، تهران ۱۳٦٦.

۱۳- گزیده ادبیات انگلیسی، Norton، ص ۲٦۱، ۲٦۲، لندن، ۱۹۸۵.

۱٤- گزیده ادبیات، همان، ص ۱٤٤.

۱۵- فاوست، ترجمه م. ا. به‌آذین،(و) تاریخ ادبیات جهان، باکنر تراویک، ترجمه عرب علی رضایی، ص ٦۲۱، تهران، ۱۳۸۳.

۱٦- همان، ص ٤۹۵.

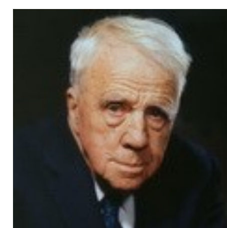
۱۷- ارغنون، شماره ۲، صص ٦٦، ٦۷، تهران ۱۳۷۳.

۱۸- رویکردهای نقد ادبی، همان، صص ۱۸٤ و ۱۸۵.

شعر معاصر جهان



غبار برف
سروده ای از **رابرت فراست**
برگردان: پیرایه یغمایی



به گونه ای که آن کلاغ
از فراز درخت شوکرانی
غبار برف را بر سرم پاشید
بر دلم حالی دیگرگونه رفت
و رهانید
باقی روزی را که به هدر داده بودم.

چند سروده از: **ای. ای. کامینگز**



«عشق» مکانی ست
و از میان این مکان عشق
همه مکانها را
(با روشنایی صلح)
حرکت ده!
«آری»جهانی است
و در این جهان آری
همه جهان ها را
(ماهرانه پیچیده)
زندگی کن!

برگردان: دکتر سیروس شمیسا

"اگر بهشتی وجود داشته باشد، فقط و فقط،
مال مادرم خواهد بود"

اگر بهشتی وجود داشته باشد،
مادرم، به تنهایی، صاحب آن خواهد بود.
نه بهشتی از گل‌های رنگی و روشن، نه بهشت
شکننده‌ای از زنبق‌های درّه‌ای،
بلکه بهشتی از گل‌های سرخِ سرخ.
پدرم، عمیق، مثل یک گل سرخ،
بلند، مثل یک گل سرخ،
نزدیک مادرم ایستاده،
به طرف او متمایل شده،
آرام،
با چشمانی مثل گلبرگ،
که هیچ چیز نمی‌بینند،
با صورت شاعری که شبیه گلی ست،
با دست‌هایی که زمزمه می‌کنند:
"این محبوب من است"،
ناگهان در روشنایی خورشید سر خم می‌کند
و همه‌ی بوستان،
سر فرو خواهند آورد.

برگردان:ملیحه بهارلو

تنم را دوست می دارم
وقتی با تن توست
چرا که چیزی نو می شود
با ماهیچه های بهتر و عصب های بیشتر.
تنت را دوست دارم،
آنچه که می کند دوست دارم،
چگونه اش را دوست دارم.
حس کردن مهره ها و استخوان هایت را
دوست دارم،
و لرزش این نرمی سفت را
و آنچه که می خواهم
دوباره و دوباره و دوباره ببوسم.
دوست دارم این و آن تو را ببوسم
دوست دارم کرک های هراسان تنت را
نرم نوازش کنم
و آنچه بر گوشت تنمان می رود
به هنگام جدا شدن
و چشم هایمان، که خرده های بزرگ عشق اند،
و احتمالن لرزش تو را در زیر تنم دوست دارم
که اینهمه تازه است.

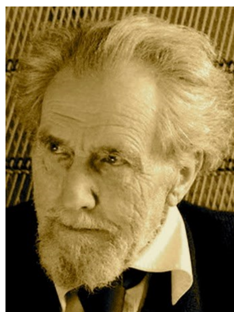
برگردان: فرشته وزیری نسب

بندها در تمرکز/ بند ۱۳
سروده ای از: **گرترود استاین**
برگردان از: سورنا پارسی



ممکن است صورتی باشد با سفید یا سفید با گلگون
یا ممکن است سفید باشد با گلگون و صورتی با
ارغوانی
یا حتا ممکن است سفید باشد با زرد یا زرد با آبی
یا حتا اگر حتا گلگون باشد با سفید و آبی
و بدین گونه زردی نیست مگر از قضا

شهبانوی آوریل **ازرا پاوند**
برگردان: شجاع گلملایری



بانوی شیرینِ شیفته
شه بانوی در آغوشِ بهارها
دست های طولانی ات
چون شاخه های درختِ «آش»

خنده ای نیمه شکسته ی نهرها
روانِ باران
رایحه ی گل خشخاش

همه ی چوب های باغ از تواند
و بر تمامی تپه ها مکانت

رویایی که بیش از اراده ی من نیست
شیفته ماندن در شاخه های گرمِ تو
در عبورِ تند بادِ نفست
گرم

پیش از برخورد بوسه ی لبهام
به معدن لب های دلچسبت

این لذتی ست بر زمین
و شرابی از نشاط
یک جام از آبگذرِ اطمینانِ شما
لمس پیاله ای محبوب
برافراشتن ترانه ای عزیزو طعم نوشیدنی از بهار

آوریل، قطره ی شبنم
وباران یقین آوازِ قهوه ای خاک
لمس گیسو با لب
و نسیمِ لطیف بوسه ای در هرکجا
که لب ها هنوز نرسیده اند به نوشیدن کالبدی
از خزه برای زمین

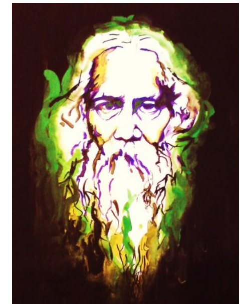
اینها برای تواند بر تخت شادی
که شانه های طولانی ات
سایه بانی از شاخه هاست

و شیفته ماندن میان آوریل

هم چنان که بر تیغه ای از علف گرفتار است
قطره ی شبنم
و تاجی که بر سرگاه آفتاب است
بیرقی باش بر سرم
چون شکوهی در تمامِ دشت

آوریل، شیفته ماندن
زبانه ای از شکوه . . .
درختِ اش: درخت زبان گنجشک.

چند سروده از **رابیندرانات تاگور**



بهار پُرهیاهو،
همان که دیگربار به زندگی‌ام آمد
با خنده‌های بسیارش،
وَ ساعت‌هایش که مالامال از رُزهای بی‌خیالند!
شعله‌ی غروبِ آسمان
با بوسه‌های سرخِ برگ‌های نوزاده‌ی آشوکا۱
حالا دزدانه به خلوتم می‌آید
از میان کوچه‌های تنها،
همراه با سایه‌های سربرآورده‌ی سنگین با سکوت
و هنوز در ایوان من می‌نشیند
خیره در پهنای دشت جایی که سبزی زمین،
هلاک از هوش می‌رود
در رنگ‌پریدگی بی‌چون و چرای آسمان!
۱- نام درختی ست.

برگردان:حسین بهشتی فر

چیست این پریدن های زنبورها از لانه هاشان؟
آیا آنها پی ردی از عالم غیب اند؟
چیست این مویه در بال های بی قرارشان؟
آنها چگونه می شنوند آن موسیقی را
که خفته در روح گل؟
آنها چگونه پیدا می کنند راه شان را
تا اقامتگاه
آنجا که عسل پله می دهد
شرم آلود و خاموش؟

برگردان:حسین بهشتی فر

صدای تو ای دوست
در دل من آواره است
هم چون آوای درهم دریا
میان این کاجهای نیوشنده

برگردان: ع. پاشایی

روز با هیاهوی این زمین کوچک
سکوت جهان را غرق می کند

برگردان: ع. پاشایی

دلم آرام گیرو
غبار بر میانگیز
جهان را بگذار که راهی به سوی تو بیابد

برگردان: ع. پاشایی

خورخه لوییس بورخس



ما در پلازا، همدیگر را بدرود گفتیم
در پیاده رویِ آن طرف خیابان
من روی بر گرداندم
و پشت سرم را کاویدم
تو بر می گشتی
و دستانِ خدا حافظی ات، در اهتزاز بود
رودخانه ای از وسایل نقلیه
از میان ما می گذشت
بعد از ظهر بود
آیا نمی دانستیم
که از پس آن رودخانه ی دوزخی غمبار
دیگر هرگز همدیگر را نخواهیم دید
ما همدیگر را گم کردیم
و يك سال بعد تو مرده بودی

و من حالا
یادهایم را می کاوم
و خیره بدانها می نگرم
و فکر می کنم که این اشتباه است
که انسان با خداحافظی جزیی
مبتلای جدایی بی نهایت شود
شب قبل، پس از شام
بیرون نرفتم
و سعی کردم چیزهایی بفهمم
دوره کردم آخرین درسی را که افلاطون
در دهان معلمش گذاشت
خواندم که روح تواند گریزد چون جسم مرد
روح نمی میرد
گفتن بدرود برای انکار جدایی است
آدم ها خداحافظی را اختراع کردند
زیرا فکر می کردند بی زوالند
با اینکه می دانستند زندگی اشان را دوامی نیست
در ساحل کدام رودخانه
این گفتگوی نامعلوم را فرو خواهیم گذاشت؟
آیا ما دوتن
دلیا و بورخس
اهل شهری نبودیم که یکبار در جلگه ها
ناپدید شد؟

برگردان: هادی محمدزاده - کامبیز تشیعی

کریستینا بارس شاعر برزیلی

یکی از دوستای من

بعضی از دوستا
مثل خود زندگین
یا میشه گفت
که چند سالی از زندگین
مثل اینکه عمرت
به شکل یه آدم
بیاد بشینه روبروت،
دوستش داری
حسش می کنی
گریه ته
خنده ته
سیلی باباته
و اشگای مامانته
دیروز یکی از اون دوستا
اومده بود پیش من
یه بطری شراب
برام هدیه اورده بود
شب با دوستم و
پسره که همسایمه
رفتیم یه کافه
تو مرکز شهر
ودکا با اب پرتقال خوردیم و
یه خواننده
تو کافه می خوند که
ترکم نکن
ترکم نکن
ما هم ودکا
با آب پرتقال می خوردیم
دوستم گریه می کرد
آخه اونی که عاشقش بود
چند ماه پیش
بش گفته بود
که از قیافش متنفره
دوستم بم گفت
عاشق پسره شده
من گفتم که پسره نامزد داره
مست بودیم
راه افتادیم که بریم خونه
پسره کتشو تن دوستم کردو
رسیدیم خونه
پسره با ما اومد تو خونه
پسره و دوستم
باهم خوابیدند
فرداشم پسره
رفت پیش نامزدشو
از دوستم خداحافظی نکرد
دوستم رفت و
شرابش مونده پیش من
صدای خنده ی
پسره و نامزدش
از خونه بغلی میاد
و صدای خواننده ی کافه
که تو سرم می کوبه و میگه
ترکم نکن
ترکم نکن

برگردان: مینا خانلرزاده

تاریک و روشن

فیلمنامه ای از: محمد رضا عابدی





نمای بیرونی یک خانه - شب. خارجی (تیتراژ)

دوربین با یک فیداین نمای خارجی یک خانه را که در سکوت شب زیر نور مهتاب آرمیده است نشان می دهد، تصویر خانه، یک نقاشی آبرنگ است. تیتراژ روی نما می آید.

چراغ های خانه یکی پس از دیگری خاموش می شود. باران ریزی می بارد. مردی با چتری در دست می گذرد. دوچرخه سواری طول کادر را طی می کند. در پایان تیتراژ صدای پیاپی شیهه اسبی شنیده می شود و در پی آن اسب سفیدی را می بینیم که چهار نعل وارد کادر می شود. در این لحظه تصویر خانه با تکان های شدید همراه با صدایی مهیب به لرزه در می آید. تصویر چند تکه شده و به پایین کادر فرو می ریزد. و تنها سیاهی است که باقی می ماند و صداهای خفیف ناله و صدای شتاب زده ی قدم های انسانهایی که به اینسو و آنسو می دوند.

اتاق - روز - داخلی

اتاقی محقر و تاریک که خطوطی روشن قسمتهای مختلف آن را جدا نموده است. یوسف نوجوان معلول چهارده ساله ای که بر روی صندلی چرخدارش نشسته مشغول مطالعه کتابی است. در بیرون پنجره اتاق که پرده های ضخیم بر روی آن آویزان است، سر وصدا و هیاهوی بچه هایی که مشغول بازی هستند، شنیده می شود. یوسف با بی حوصله گی کتاب را کنار می گذارد و به کنار پنجره می رود و از لای پرده به بیرون نگاه می کند. لحظه ای بعد بر می گردد و به طرف میز کوچکی که گوشه ی دیگر اتاق قرار دارد، می رود. روی میز مقداری رنگ و قلم مو و تعدادی نقاشی های نیمه کاره دیده می شود. یوسف قلم مو را بر می دارد و روی کاغذ می کشد. نگاهش متوجه دیوار رو به رویش می شود. چندین نقاشی آبرنگ به دیوار نصب شده. نقاشی هایی که با رنگ های شاد در میان تاریک و روشن اشیا و اتاق، درخشش خاص دارند. تصاویری از خاطرات او همراه با خانواده اش. نگاه او روی یکی از نقاشی ها می ماند. نقاشی در مقابل دیدگان او جان می گیرد.

کنار مرداب - روز - خارجی (خاطره)

زنی کنار مرداب نشسته - شاخه شاخه گل های کوچک وحشی را با دقت می چیند و آنها را دسته می کند. دوربین با یک چرخش مردی را نشان می دهد که زیر درختی ایستاده دختر کوچکی را بر دوش دارد. دختر دست برده میوه می چیند. یکی را خودش می خورد و یکی را بر دهان مرد می گذارد. دوربین با چرخشی دیگر پسر نوجوانی را نشان می دهد که کمی دورتر در حالی که مرغابی سفیدی را در دستان خود دارد، با عجله به طرف آن ها می دود. مرد دستمال سفیدی را از جیب بیرون می آورد و به پای پرنده می پیچد. پسر پرنده را می گیرد و آن را به طرف آسمان پرتاب می کند. مرغابی سفید پرواز کرده با پرنده ی دیگری که در آسمان است، از آنجا دور می شوند. زن با لبخندی شادمانه دسته گل را به طرف دوربین جلو می آورد.

اتاق - روز - داخلی

یوسف که همچنان به نقاشی روی دیوار خیره شده، رویش را بر می گرداند. پشت به دوربین شده در خود فرو می رود. سرو صدای بازی بچه ها همچنان از توی پنجره اتاق شنیده می شود. در همین لحظه چیزی به پشت پنجره می خورد و از لای پرده توپی به درون اتاق پرتاب می شود.

یوسف که از صدای اصابت توپ به پنجره یکه خورده، سر بلند می کند و متوجه توپ کهنه و رنگ و رو رفته ای که تا جلوی پایش پیش آمده می شود. سر و صدای بچه های توی کوچه آرام می گیرد و جایش را به سکوت در انتظار می دهد. یوسف خم شده توپ را بر می دارد. آن را همچون شیئی گرانبها لمس می کند. در نگاهش حسرت موج می زند. سرش به سمتی از اتاق که یک کاپ ورزشی و یک توپ نو و تعدادی عکس و نقاشی ورزشی دیده می شود، می چرخد. به آرامی به طرف یکی از نقاشی هایش می رود که نوجوانی را در حالی که با لباسی ورزشی مشغول شوت کردن توپی است، نشان می دهد.

زمین بازی - روز - خارجی (خاطره)

یوسف توپ را از جلوی پای حریف می رباید و با مهارتی خاص همه را دریبل می زند و جلو می رود. دوربین او را لحظه به لحظه تعقیب می کند. یوسف به دروازه ی تیم حریف می رسد و با یک شوت سنگین توپ را به تور دروازه می چسباند و از خوشحالی به هوا می پرد. دوربین به طرف پدر یوسف که در میان تماشاگران نشسته، می رود. پدر یوسف بر می خیزد و با کف زدنهای پیاپی او را تشویق می کند. بقیه ی تماشاگران نیز با سوت زدنهای مکرر تشویقش می کنند.

اتاق - روز - داخلی

صدای سوت بچه های توی کوچه فضای کوچه را پر کرده است. یوسف به خود می آید. توپی را که در دست دارد، به کناری می اندازد. به طرف توپش که توی طاقچه قرار دارد، می رود و آن را بر می دارد و به طرف پنجره می رود و توپ خودش را از لای پرده به کوچه می اندازد. توپ که به کوچه می رسد، دوباره سکوت حاکم می شود. چند لحظه ای می گذرد و یک مرتبه فریاد هورای بچه ها به نشانه ی تشکر شنیده می شود. یوسف خودش را از کنار پنجره عقب می کشد. از میان سروصدای بچه ها، صدای یک ساز دهنی که آهنگی را آرام آرام می زند بالا می گیرد و تمامی صدا ها را می پوشاند. حالا هیچ صدایی بجز نوای آن ساز دهنی شنیده نمی شود. نوای آن سازدهنی به قدری زیبا و دلنشین است که همه را به سکوت وا می دارد. یوسف دوباره جلو می رود و از لای پرده بیرون را می نگرد. صدای قدمهای کسی از پشت در اتاق یوسف که از پله ها بالا می آید، به گوش می رسد. چند لحظه ای می گذرد، در اتاق آرام باز می شود. پیر زنی در حالی که سینی غذایی در دست دارد، وارد اتاق می شود. یوسف بر می گردد و نگاهش می کند. پیر زن سینی غذا را روی میز می گذارد و به یوسف نگاه می کند و لبخندی می زند. یوسف هنوز از لای پرده به بیرون می نگرد. فیداوت

اتاق - غروب - داخلی.

فیداین. یوسف در حالیکه دست هایش را زیر سرش قرار داده، بر روی میز به خواب رفته

است. لحظه ای بعد، صدای نزدیک شدن دوچرخه ای از بیرون پنجره شنیده می شود. دوچرخه می ایستد. صدای همان سازدهنی که قبلاً شنیده ایم، آرام آرام فضا را پر می کند.

یوسف تکانی می خورد و سرش را بلند می کند و به پنجره نگاه می کند. صدای ساز لحظه به لحظه زیباتر به گوش می رسد. یوسف به طرف پنجره می رود و از لای پرده به بیرون نگاه می کند. صدای ساز قطع می شود. یوسف آرام خود را عقب می کشد. دوچرخه به حرکت در می آید در حالی که صدای ساز دهنی همراه با تلق تلق دوچرخه قاطی شده است.

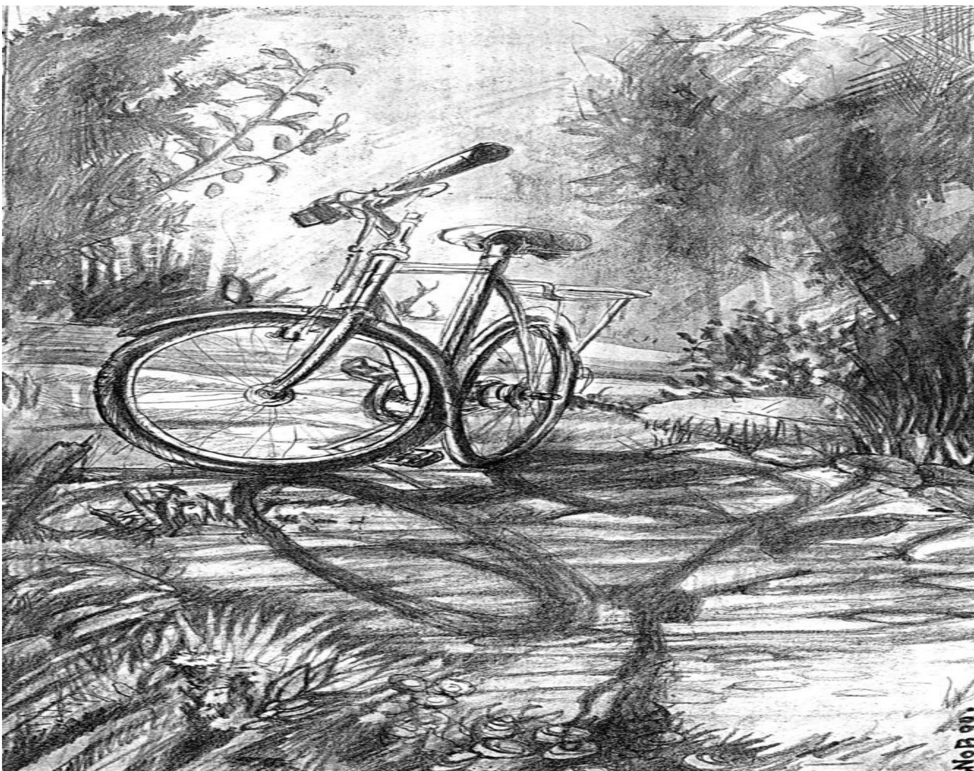
یوسف دوباره گوشه ی پرده را کنار می زند و دور شدن او را تماشا می کند. در همین لحظه پروانه ای رنگین بال به درون اتاق می خزد. یوسف با نگاهش او را در فضای اتاق دنبال می کند. پروانه روی کتابی که روی میز قرار دارد، می نشیند. یوسف به او نزدیک می شود. پروانه به پرواز در آمده کمی آنطرف تر روی عصایی که به دیوار تکیه داده شده، می نشیند. یوسف به او نزدیک می شود اما قبل از این که دستش را بلند کند، پروانه دوباره به پرواز در می آید و پس از چرخی روی شانه ی او می نشیند. یوسف زیر چشمی نگاهش می کند. بعد آرام دست می برد تا او را بگیرد. که پروانه از جای خود برخاسته به طرف یکی از نقاشی هایی که به دیوار نصب شده می رود و وارد فضای نقاشی می شود.

خانه - روز - خارجی (خاطره)

پروانه در حالی که دوربین با آن حرکت می کند، اوج می گیرد و به بالا می رود و روی پدر یوسف که روی شیروانی خانه نشسته، توقف می کند. او مشغول تعمیر سقف است. دوربین به طرف دیگر حرکت می کند. یوسف در حالی که تعدادی سفال در دست دارد، به طرف پدرش می رود و آنها را به او می دهد. پدر سفال ها را سر جای خود قرار می دهد. دوربین با حرکتی به پایین بر می گردد. مادر یوسف در حالی که سینی چای در دست دارد کنار نردبان ایستاده است. یوسف از نردبان پایین می آید. مادر از نردبان بالا می رود و سینی چای را به سمت او دراز می کند. یوسف سینی را می گیرد، نگاه مادرش همراه با لبخندی زیبا کادر را پر می کند. (فیداوت)

اتاق - صبح - داخلی.

فیداین. یوسف روی صندلی چرخدارش کنار پنجره نشسته به بیرون نگاه می کند و انتظار می کشد. در دوردست خروسی می خواند. او به طرف میزش بر می گردد. تعدادی نقاشی نیمه کاره روی میزش دیده می شود. یوسف مدادش را بر می دارد و دوچرخه ای را طراحی می کند. در همین لحظه صدای نزدیک شدن دوچرخه و آوای ساز دهنی شنیده می شود که تا زیر پنجره اتاق پیش می آید و متوقف می شود. یوسف دست از کار می کشد و به طرف پنجره نگاه می کند چیزی نمی گذرد که صدایی شنیده می شود و به دنبال آن سیب سرخی به درون اتاق می افتد و تا جلوی پای یوسف پیش می آید. او خم شده و به زحمت سیب



را بر می دارد. صدای ساز دهنی و حرکت دوچرخه دوباره فضای کوچه را پر می کند. یوسف با عجله خود را به پنجره می رساند و از لای پرده به بیرون نگاه می کند. همه جا را سکوت پر می کند. یوسف سیب را می بوید و چند بار آن را بالا و پایین می اندازد و بعد به طرف میزش بر می گردد. سیب را روی میزش قرار می دهد و نگاهش می کند. آرام آرام با دهان خود سوت می زند. او همان آهنگی را که دو چرخه سوار می نواخت، تکرار می کند و در همان حال کاغذ سفیدی را بر می دارد و روی آن شاخه ی گلی را نقاشی می کند. بعد کاغذ را چند تا زده آن را به صورت یک موشک کاغذی در می آورد و در سکوت نگاهش می کند. سپس بر می گردد و به ساعت دیواری نگاه می کند. انتظار می کشد. دوباره به نقاشی روی میزش نگاه می کند.

کوچه - روز - خارجی

در نقاشی تصویر پسری همسن و سال خودش را می بینیم که سوار بر دوچرخه ای از کوچه ای می گذرد، در حالیکه صدای تلق تلق دوچرخه اش فضای کوچه را پر کرده است. به انتهای کوچه می رسد، مقابل پنجره ای متوقف می شود. به پنجره نگاه می کند و در سازش می دمد. پرده ی پنجره تکانی می خورد و قسمتی از آن کنار می رود.

اتاق - روز - داخلی

صدای ساز همچنان به گوش می رسد. یوسف روی صندلی چرخدارش نشسته و از لای پرده به بیرون نگاه می کند. کمی بعد متوجه موشک کاغذی ای که در دستانش قرار دارد، می شود. دستش را آرام بالابرده و با دقت آن را به بیرون پرتاب می کند.

آسمان - روز - خارجی

پرنده ی کاغذی در دل آسمان به پرواز در می آید. بالاو پایین می رود و شاخه های گل از آن بیرون می ریزد و تمام آسمان را گلباران می کند. صدای ساز همچنان شنیده می شود.

اتاق - روز - داخلی.

یوسف همچنان از کنار پنجره به آسمان نگاه می کند. لبخند روی لبان او نقش بسته است. صدای ساز قطع می شود. چند لحظه بعد صدای زنگ خانه در تمام ساختمان طنین می اندازد. یوسف دقت می کند. صدای زنگ دوباره شنیده می شود. یوسف از کنار پنجره عقب می رود. او آرام به طرف در اتاقش می رود و به دستگیره ی در خیره می شود. سپس بر می گردد و به عصاهایش که کنار در قرار دارند، نگاه می کند. صدای زنگ.

یوسف خم می شود و به زحمت خود را از چرخش پایین می کشد و به عصاهایش تکیه می زند. با شک و دودلی دستگیره ی در را می چرخاند و در را باز می کند. صدای زنگ.

تکانی می خورد و اولین حرکت را به طرف بیرون اتاق انجام می دهد. دوربین بر می گردد به طرف اتاق و به سرعت از روی نقاشی هایی که به دیوار نصب شده عبور می کند و به طرف پنجره ی اتاق می رود. پرده برای اولین بار از دو طرف به کناری رفته. دوربین در دل آسمان رنگین جای می گیرد.

یوسف سوار بر ترک دوچرخه ای به همراه دوچرخه سوار از میان نور و رنگ به سویی در حرکت اند، در حالی که هر دو آهنگی موزون و زندگی بخش را سر داده اند.



نه دل به جهانِ نا بسامان بستم
نه خود به جهان وصله ی جوری هستم
هر روز به درد تازه ای می میرم
ای وای! چرا به این جهان پیوستم

علی صداقت



باغ در دست ملخ، آلاله مسخ دردها
سبزها ازشاخه افتادند، شادان زردها
بید مجنون زیر گوش نارون با لرزگفت
جان نشاید برد از پاییز این نامردها
باز پیچک از طناب دار بالا رفت و دید
مرگ گلبرگ شقایق درهجوم طردها
باز دربغض اقاقی رنگ نرگس زردشد
پشت دیوار جنون از نعره ی ولگردها
گرد غم پاشید دستان تبر تا نشکفد
غنچه ی نازسحر در باور دم سردها

حمید گرامی شیرازی



ذره ام، هم قدرِخورشیدم، که مجذوبِ توام
خاک اگر باشم، خوشم ازاینکه پاکوب توام
نیستی درهستی ات، دل را عدم آوازه کرد
صفرهم باشم اگردر عشق، محسوبِ توام
گوشه ی چشمی مرا تا جان به تن دارم بس است
یک نظر یوسف شوی، یک عمر، یعقوبِ توام
سطرسطرِنامه ات ازخونِ من، آغشته باد
افتخار ازاین چه بالاتر، که مکتوبِ توام
باختم در زندگی داروندارِ خویش را
بُردنم در زندگی این بس که مغلوبِ توام
هر زمان میمیرم از شوقی که محبوبِ منی
کاش میمردم من از شوقی که محبوبِ توام
اختیاری غیرِ تصویرِ تو در آیینه نیست
بد اگر خواهی بَدم، خوبم اگر، خوبِ توام

محمد عبدالحسینی

می زنی باز به هم هشتيِ ابروهايت
شانه سُر می خورد از باغچه ی موهايت
باد می بارد و از پنجره ی خانه اتان
نازِ افتادنِ پيراهن و ليموهايت
با دو تا دست گره، فلسفه ها می بافی
قصّه ی موجِ پر از مشکيِ گيسوهايت
دست چرخاندی و شمس از تهِ تبريز شکفت
با تکان دادن آهنگِ النگوهايت
تویِ اين قابِ پراز لک چقدر زيبا بود
طرحِ لبخندت و آشفتگی موهايت
گيجِ و مست از همه ی شمس و قمرها هستی
عطرِ مشروب دو ساله، نفسِ هوهايت
«اين غزل گرچه‌خود از دردی و داغی می سوخت»
لذّتی داشت ولی ديدن اخموهايت ...

فرید برزی



دست شما دست مرا تا گرفت...
مستی من زود شما را گرفت!
عطر تنت قاطی الکل شد و
بوی خوشی کل فضا را گرفت
گفتی: تلو میخوری، اینجا بایست!
تا که تلو خوردن تو، پا گرفت!!!!
.
.
مابقی قصه به سانسور خورد...
یعنی که عشق آمد و ماوا گرفت
بین من مست و زنی مست تر،
وه که عجب حادثه بالا گرفت!!

ناصر ولی محمدی



(خوب یادم هست... روز آخر اسفند را
کوچه های خیس باران خورده »دربند «را)
بس شلالی تاب گیسوی بنفشه ماه گشت
تا کند او از سرِ مهر، آهِ سودامند را
از سرانگشت خیالات نسیمی می گشود
باز می بستند، نو با کهنه ای پیوند را
بر لب از گلخنده ها شق شق شقایق می شکفت
ذوق گل لب چید و گل کرد آینه، لبخند را
خوش جوانه، برجهید از جا و در غنچه، گرفت
چون به مجمر شعله گیرد جانب اسپند را
دامن سرو از نگارونقشِ گل خوش می چمید
بر دل ای گل سرسری منشین دو روزی چند را
پاسِ صبح و خسروانی تر سرود پارسی
سوسن شیرین سخن گو بشکند این قند را

علی سیران

از شب تبدار ِ چشمانت
يك ستاره ميهمانم كن
راه ِ دوري تا سحر مانده است
روشناي خنده هايت را
ماه ِ سقف ِآسمانم كن.
تا سحر يلدایِ بسياری است
چشمت اين را خوب می داند
از همين رو، باد ِ سرگردان
نغمه های شوم می خواند.
ياد يلداها و يلداها
سوزش زخمی كه روئيده است
بر تن ِ شب های بی فردا
سخت می آزاردم كولی!
باد را از سرزمين شب
دور كن تا ناكجایی كور
با نوازش های گيسويت
مست ورامم كن
يك ستاره ميهمانم كن.

محمد جلیل مظفری



جنگِ شعرباران

زیر سقف پاییز می‌نشیند
و فکر می‌کند به سر پناه شکوفه؛
و لحظه می‌گذرد.

یوسف صدیق (گیلراد)



رنگ مهتاب است و کلام
سلام گفتنت بر نسیم
برگ کلام از تو برنمی دارد
و بیداری
شکوفه را
و تبسم را
در تو نفس می کشد
آه ای بانوی تمامی توهم هایم
زلال
تو را باید زلال نوشید.

مردی برای هیچ

هرجا که جناب گرگ، چوپان بو ده ست
بی شک همه روز، عید قربان بوده ست
یک شهر شب اش،شبِ گل و باران بود
بسیار دگر...... گلوله باران بوده ست
آن شاعر خوب شهر مان هم افسوس
بیش از غم شعر در غم نان بوده ست
بر گله ی ما سایه ی گرگانِ پلید
محصول دروغ های چوپان بوده ست
دریاچه شدم که قوی من باشی تو
افسوس که دریاچه پریشان بوده ست
با مرگ به زیرِ بهمن ای خوابیدیم
در طالع ما فقط!زمستان بوده ست
شب ها به سکوت تلخ تا صبح گریست
ماهی که به زیر ابر پنهان بوده ست

امیر علی رجبی



دروودا بر س پاس بینش و خاک؛
به چالشهای شیران روان چاک؛
و ایـن سلماسیـان دانش آگاه:
به میدان آمده فردوسی ی پاک!

مهرزاد فره سنگی



در کوچه باغ سینه‌ات شبگرد بی‌خوابم
بر سرو عریان تنت قمری بی‌تابم
نیلوفرانه عاشق این قد و بالاتم
جانا نمی‌بینی چگونه بر تو می‌تابم ...؟

احمد محمدزاده



شکوفه ریزان آلوچه
سخت در آغوش مادرم
آخرین آغوش

ح. ام. پور

گلبول های سرد
نمه ی باران
پیری تحمل و
تتمه ی ابر یائسه
□
بر ما چه رفته است
این بی تفاوت زال
کهنسال عادت ناصح
زودتر چرا سلام نمی کنیم
به مرگ ...

ناجی غریب زاد



یکرنگیم آخر به تو تفهیم خواهد شد
روزی که قلبم مجلس ترحیم خواهد شد
فردای دفن یاد تو در خانه عشق
هر دوستی از سوی من تحریم خواهد شد
روزی رسیدن جزئی از تقویم ما بود
آندم جدایی اصلی از تقویم خواهد شد
تعبیر بی تاخیر شد خوابی که دیدم
از من گل زردی به تو تقدیم خواهد شد
بوی خیانت میدهد ابراز عشقت
کی در سرت رسم وفا ترسیم خواهد شد
تصمیم صغری هم کفایت میکند آه
این نیم تصمیم تو پس کی میم خواهد شد...

وحید عاملی



"حالی سخن تازه بگو"، قال مباد
فتنه ز رخ یار به جز، خال مباد
بربط نکند اخم که در مبحث عشق
غیر از لبِ معشوقه لبی ، کال مباد

محمد جوزی



مرا این فاصله ها پیر کرده
خودم را با خودم درگیر کرده
تو گفتی زندگی کن بی من اما
دلم پیش دل تو گیر کرده

اشکان هویدا



نگاهی منتظر بر راه ماسید
لبی هم خنده اش ناگاه ماسید
به صبحی که همه درخواب بودند
ندایی بر دلی اگاه ماسید

مهدی خالدی راد



کدامман؟ بگو!
هر دو به غار رفتیم.
من کتاب داشتم و تو کتیبه
به سال ها...
بیرون که آمدیم
کتیبه ی کهنه ی تو را می خریدند و
حرف های کهنه ی مرا نه!
□
من نشستم به ویرایش
تو به غار برگشتی
با کتیبه ای دیگر!

سورنا پارسی



به سلامتی عشق

نیره رهگذر



سالها بود که در یک کوچه همسایه بودیم. سلام و علیکی داشتیم، فقط همین. سلام و علیک.

یک مرتبه ویرش گرفت که با من صمیمی شود، آنهم بدون مقدمه هشت ماه تمام شب وروز را باهم گذراندیم. مثل چیزی که من دعای بی وقتی اش بودم، دم غروب که می شد پشت سرهم پیام می داد که کجایی؟ کی می آیی؟ کی می آیی؟ هشت ماه تمام هرشب باهم بودیم، عین دوبال یک پرنده - تا خرخره شراب می خوردیم، علف می کشیدم، شکلات می خوردیم، با صدای بلند موزیک گوش می کردیم - چراغ ها را خاموش می کردیم، شمع روشن می کردیم - باهم می رقصیدم، مست و لول - لخت می شیدیم و خالکوبی های تن مان را نشان هم می دادیم - پیاده روی می کردیم و در سربالایی و سرپایینی دستم را می گرفت. و هربار، شاخه گلی وحشی یا برگ سبز بوته ای را می کند و لابلای موهایم، فرو می کرد.

اگر مردی نزدیک من می شد، به سرعت دورش می کرد.

روزها هم از هم جدا نبودیم، تمام لحظات برایم پیام می فرستاد که رفتم، آمدم، دستهایم را شستم، یک ماشین پیچید جلوی من، دستکش هایم را فراموش کردم، بلوز، سبزش را بخرم یا قهوه ای؟ من هم می گفتم: پرده حمامم پاره شده، باز دوباره پستچی دیر کرده، از همین حرفهای بیخود که اگر نباشد زندگی خیلی خالی است ...

برایم غذاهای عجیب و غریب می پخت، میگوهای شاخدار را با دست خودش پوست می کند و دهانم می گذاشت.

شب والنتاین آن سال یک بطر تکیلا را خالی کردیم، پشت شیشه خالی هم نوشتم به سلامتی عشق که این بطری را امسال خالی کردیم، تاریخ گذاشتم و امضا کردم، او هم زیرش را امضا کرد.

هرچه راز مگو بود برای هم گفتیم. هرشب و هرشب، هشت ماه تمام. همین، هیچ کار دیگری نمی کردیم.

رفقا پیله کرده بودند که چی شد؟ چی شد؟

می گفتند شاید رویش را ندارد، تو باید شروع کنی. روانشناس خاک تو سرم هم همین را گفت.

راستش را بخواهید من هم جوش آورده بودم .

یکشب،دل به دریا زدم و بنا به تجویز رفقا خودم را به مستی زدم.

آن طرف اتاق در تاریکی نشستم. پرسید چرا آنجا نشستی؟

گفتم می خواهم ببوسمت ...

یک مرتبه انگار قیامت شد، آب یخ ریخت روی سرم که ...

داد و بیدادش به هوا رفت که ما رفیق هستیم. این چه حرفی است که می زنی؟

بعدهم دیگر ندیدمش که ندیدمش.

انگار نه انگار که روی بطری خالی تکیلای تاریخ دار را در شب والنتاین خودش امضا کرده بود.

مثلی هست که می گویند: اگر دیدی که حیوانی مثل اردک صدا ی کوعک کوعک می کند، و مثل اردک راه می رود و شکل اردک هست، پس بدون شک اردک است.

و من همچنان به امضایش روی کاغذ بطری خالی تکیلا خیره مانده ام ......

سروده ای از **فروغ فرخزاد**



امشب به قصه ی دل من گوش می کنی

فردا مرا چو قصه فراموش می کنی...

چون سنگها صدای مرا گوش می کنی

سنگی و ناشنیده فراموش می کنی

رگبار نوبهاری و خواب دریچه را

از ضربه های وسوسه مغشوش می کنی

دست مرا که ساقه ی سبز نوازش است

با برگهای مرده هم آغوش می کنی

گمراه تر ز روح شرابی و دیده را

در شعله می نشانی و مدهوش می کنی

ای ماهی طلایی مرداب خون من!

خوش باد مستی ات که مرا نوش می کنی

تو دره ی بنفش غروبی که روز را

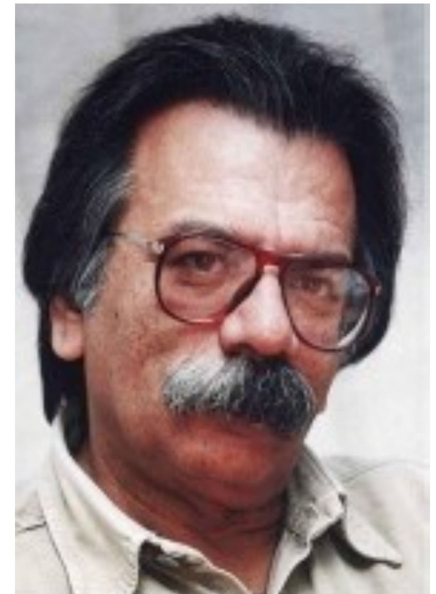
بر سینه می فشاری و خاموش می کنی

در سایه ها، فروغ تو بنشست و رنگ باخت

او را به سایه از چه سیاه پوش می کنی؟

شعر تعبیر زندگی است، نه توصیف آن

دکتر عبدالحسین فرزاد



بسیاری از شاعران، بی آنکه خود متوجه باشند، حادثه ی شعری را به روایت شعری بدل می کنند. آنان تفاوت میان گزارش و تعبیر را در شعر نمی دانند. تنها برخی از شاعران بزرگ ایران، به ویژه شاعران عارف، این مقوله را درک کرده اند. هنگامی که شاعری زندگی را توصیف می کند، نمی تواند آنچه را که احساس کرده است، به مخاطب اش القا کند. در حقیقت، مخاطب نمی تواند در طیف عاطفه ی او قرار گیرد. مخاطب، تنها بخشی از ادراکات او را به صورت گزارشی ناقص درمی یابد که شاعر اصرار دارد با توصیف های اغراق آمیز آن را در روان مخاطب بنشاند.

توصیف، حالت آینه بودن شعر را که عین القضات همدانی و رولان بارت بدان اشاره کرده اند، از میان می برد؛ اما تعبیر در شعر و اصولن هنر، آن حالت آینه بودن و ابهام را به آن می دهد و آن را برای تمامی مخاطبان قابل ردیابی و ادراک می سازد.

تردیدی نیست که اگر زبان روزمره می توانست گره گشای روابط ژرف انسانی باشد، هنر به وجود نمی آمد. زبان روزمره پس از مدتی استهلاک، به نوعی عادت بدل می شود که ما بر مبنای آن، حوادث و مسائل خود را به مخاطب القا می کنیم؛ و چنانچه مخاطب در برابر دریافت پیام ما دچار تردید شود یا سردرگم شود، می کوشیم از توصیف کمک بگیریم و تا حدی او را قانع کنیم.

من بر این عقیده ام که توصیف، ترجمه ی عواطف آدمی به زبان کلمات نیست، بلکه بیان حادثه به زبان روایت است و چه بسا که ممکن است روایتگران مختلف، همانند یکدیگر روایت کنند. بی گمان توصیف، امری زبانی است اگرچه شاعر اصرار ورزد که از تاثری ژرف حکایت می کند.

هنر، تعبیر زندگی است، نه گزارش آن. من از واژه ی تعبیر، همان آینه ای را در نظر دارم که عین القضات همدانی و رولان بارت فرانسوی بدان اشاره کرده اند.

عین القضات می گوید:

جوانمرد! این شعرها را چون آینه دان! آخر دانی که آیینه را صورتی نیست در خود، اما هر که در او نگه کند، صورت خود تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست، و اگر گویی شعر را معنی آن است که قایلش خواست و دیگران معنی دیگر وضع کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید: صورت آیینه، صورت صیقل است که اول آن صورت نمود. و این معنی را تحقیق و غموضی هست که اگر در شرح آن آویزم، از مقصود بازمانم.

هنگامی که شاعر درصدد بیان حادثه ای برمی آید، باید هدفش القای آن احساس به مخاطب باشد، نه توصیف یا گزارش آن، زیرا توصیف و گزارش در حوزه ی نثر جای دارد. بنابراین، در معنای دقیق کلمه، شعر اگر به مخاطب القا نشود، در حوزه ی نثر جای دارد اگرچه به زیور وزن و قافیه و تمامی ویژگی های صوری آراسته باشد. در شعر، کلمه و سایر ماموریت های واژگانی، به صورت کلیدهای اتصال عمل می کنند، نه بلندگوهای توضیح دهنده. مخاطب هنگامی که با شعر برخورد می کند، آنچه درمی یابد، کلمات نیست بلکه احساس خویشتن خویش است که آن را در قرار گرفتن در طیف واژه های شعر، حس می کند. به بیان دیگر، شعر به مخاطب احساس نمی دهد بلکه از او حس می ستاند و او را با خود هماهنگ می سازد. برای روشن شدن مطلب، مثالی می زنم. بسیاری از تماشاگران غیر متخصص فیلم های سینمایی، بازی عالی و قابل قبول هنرپیشگان را از مزایای ذاتی خود بازیگر می دانند، در حالی که چنین نیست. در حقیقت، کارگردان است که بازی و حس مورد نظرش را از بازیگر می ستاند. کوروساوا - کارگردان فقید و برجسته ی سینمای ژاپن - همواره از بازیگران مبتدی، در آثارش استفاده می کرد و بازی هایی در سطح بسیار بالا از آنان می گرفت. توشیرو میفونه، یکی از همین بازیگران گمنام بود که کوروساوا، او را معرفی کرد.

در واقع، مخاطب پس از دریافت شعر، برابر با احساس خود، حادثه ی شعری شاعر را در درون خود بازسازی می کند و برای آن، حادثه ای تاریخی می آفریند.

تعبیر و القا

چهره ی جهان با توجه به فرهنگ هر کس، متفاوت است. واژه ها نیز در گوش هر مخاطبی؛ پرونده ای ویژه می گشاید. هنگامی که سخن از گل و گیاه می رود، برای من که اهل کویرم (سیستان و بلوچستان)، حتا یک بوته ی تازه ی خار هم سرسبزی به حساب می آید و داشتن یکی دو درخت و باغچه ای کوچک و چند گل محمدی، بلند پروازی است. اما برای هموطن گیلانی من این واژه ها چه بسا که چنین احساسی ایجاد نکنند. به قول سعدی:

ای سیر تو را نان جوین خوش ننماید
معشوق منست آن که به نزدیک تو زشت است

تعبیر هر رمز و راز شعری، خود رمزهایی دیگر می افکند و رازهای دیگری می گشاید:

اگر تو چشمانت را بگشایی
شب دروازه های خزه اش را می گشاید
قلمرو پنهانی آب، دروازه هایش را می گشاید
آبی که از دل شب چکه می کند
و اگر آنها را ببندی
رودی، جریانی بی صدا و آرام،
به درونت سیلاب می ریزد، پیش می رود
مکدرت می کند:
شب کرانه های روحت را می شوید (پاز)

اوکتاویو پاز - شاعر بزرگ معاصر مکزیکی - این احساس را القا می کند که با گشودن چشمان سیاه معشوق، سرزمین رازهای شبانه گشوده می شود. چشمان پر رمز و راز دلدار، دو نمود دارد: یکی بیرونی که سرچشمه ی آب های پنهانی است و دیگری درونی که شب چشمانش، درونش را می شوید.

در هر دو صورت، چشمان معشوق، راز اصلی هر چیز مرموزی است. همه چیز در چشمان او جریانی سیال پیدا می کند.

در اینجا شاعر چشمان معشوقش را توصیف نمی کند، بلکه زیبایی و رازآلود بودنش را در زیر کلمات، کتمان می کند، به بیان دیگر، این چشمان شگفت انگیز را که برایش قابل بیان نیست، به احساسی ناشناخته و ویژه که حادثه ی شعری را با خود به دنبال دارد، ترجمه می کند، تاویل و تعبیر می کند، اگرچه این چشم ها خود، رازی است، می توان با آن رازهای دیگر را تعبیر کرد.

حافظ شیرازی در بیت زیر خاطرنشان می کند که سخن خود به صورت کدهایی برای سوز دل است و بنابراین، نیازی به توصیف و روایت نیست، به بیان دیگر، سخن، خود، همان سوز است که ترجمه ای از حادثه ی شعری است:

بیان شوق چه حاجت که سوز آتش دل
توان شناخت ز سوزی که در سخن باشد

توصیف و روایت، هرگز به شاعر و مخاطب در الای آنچه هست، صادق نیست.

مسعود سعد سلمان - شاعر زندانی - در قصیده ای طولانی، اسارتش را در قلعه ی نای، بسیار دقیق توصیف می کند:

بازگشتم اسیر قلعه ی نای
سود کم کرد با قضا حذرم
از بلندی حصن و تندی کوه
منقطع گشت از زمین نظرم
از ضعیفی دست و تنگی جای
نیست ممکن که پیرهن بدرم
یا ز دیده ستاره می بارم
یا به دیده ستاره می شمرم
گشت لاله ز خون دیده رخم
شد بنفشه ز زخم دست برم
بودم آهن کنون از آن زنگم
بودم آتش کنون از آن شررم
(مسعود سعد)

مسعود سعد، وضعیت هولناک خود را در سرتاسر این گونه قصاید گزارش می دهد و چنان دقیق آن را روایت می کند که نظامی عروضی سمرقندی می گوید: «وقت باشد که من از اشعار او همی خوانم، موی بر اندام من برپای خیزد و جای آن بود که آب از چشم من برود...»

نظامی عروضی راست می گوید، زیرا حبسیات مسعود سعد در نوع خود بی مانند است، اما به گمان من، چیزی کم دارد و آن ضعف در عامل سرایت دهنده به مخاطب است. شاعر در اینجا بیش از اندازه به کلام اعتماد دارد و می پندارد که آنچه او احساس می کند، صد در صد با توصیف و تاکید به مخاطب القا می شود. این شاعر و بسیاری از شاعران دیگر گذشته ی ما چنین می پنداشتند، در حالی که دو شاعر توانای ما، حافظ شیرازی و مولانا، ضعف کلمه را به خوبی درک کرده و کلمه را به بازی گرفته اند نه اینکه خود اسیر زبان شوند.

به بیان دیگر، می توان گفت که بیشتر اشعار توصیفی، وضعی همانند اشعار مسعود سعد سلمان دارد، حتا شاعری قوی و صنعتگر چون خاقانی هم در بسیاری موارد، از مسعود سعد فراتر نمی رود:

صبحدم چون کله بندد آه دودآسای من
چون شفق در خون نشیند چشم شب پیمای من
مجلس غم ساخته است و من چو بید سوخته
تا به من راوق کند مژگان می پالای من
تیرباران سحر دارم سپر چون نفکند
این کهن گرگ خشن بارانی از غوغای من
مار دیدی در گیاپیچان کنون در غار من
مار بین پیچیده بر ساق گیاآسای من
روی خاک آلود من چون کاه بر دیوار حبس
از رخم کهگل کند اشک زمین اندای من
(خاقانی)

خاقانی و مسعود سعد سلمان همانند یکدیگر به توصیف و روایت پرداخته اند. جالب است بدانیم که مسعود سعد حدود هفده سال در زندان بوده است و خاقانی تنها یک سال. اما روایت و توصیف نمی تواند ما را به عمق تعبیر مصائب زندانی ببرد، چرا که با این شعر خاقانی در اینجا ممکن است پنداشته شود که خاقانی بیش از مسعود سعد، حبس کشیده است!

افزون بر این ها، زندان خاقانی با زندان مسعود سعد قابل قیاس نیست. مسعود سعد زندانی تیره روزی بود که تحت فشار بدترین حالات روانی قرار داشت، چه، دردناک تر از این نمی توان چیزی یافت که کسی سال ها در زندانی مخوف بماند و نداند که چند سال باید بماند و به چه علت زندانی است.

با تاسف باید بگویم که اشعار مسعود سعد سلمان نمی تواند آن حالت تعلیق و پرتلواسه و طاقت شکن را به ما سرایت دهد. این شاعر تنها اندکی از آنچه را که قابل روایت است، تعریف می کند و به بیان دیگر، به احساس خودش خیانت می کند و آن را بسیار کوچک تر از آنچه بوده است، گزارش می دهد.غالبن در این توصیف ها از تصویر سود جسته می شود. صورت خیال، همان صناعات ادبی است، به ویژه صنایع معنوی مثل تشبیه و استعاره بیشتر جلب نظر می کند. از این رو برخی، صور خیال را خود شعر دانسته اند، غافل از اینکه تصویر، بخشی جانبی از شعر است و راهی به درون و ژرف ساخت آن ندارد.

تصویر هم مانند بحر، فقط یکی از اجزای ساختمان شعر است، و بر حسب طرح ما، بخشی از لایه ی نحوی یا سبکی به شمار می رود. بنابراین، تصویر را نه جدا از سایر لایه ها، بلکه باید به عنوان عنصری در کلیت یا تمامیت اثر ادبی مطالعه کرد.(ولک و وارن)

در اینجا احوال دو شاعر زندانی دیگر را مرور می کنیم تا تفاوت میان گزارش (و توصیف) حادثه ی شعری و تعبیر آن بهتر دانسته شود:

از روزن سلول کوچکم
درختان را می بینم که به من لبخند می زنند
و مکان هایی را که مردم من پر کرده اند
و پنجره هایی را که می گریند و دعا می خوانند
به خاطر من
از روزن سلول کوچکم
سلول بزرگ تو را می بینم
(سمیح القاسم)

سمیح القاسم ـ شاعر مقاومت فلسطین ـ خطاب به زندانیان اسرائیلی می گوید: من تنها در این سلول کوچک زندانی هستم در حالی که تو در همه جای فلسطین زندانی زندانی هستی و همه ی مردم و عناصر طبیعت فلسطین اعم از مکان ها، درختان، پنجره ها، همه و همه، زندانبان تو هستند. با این بیان، این احساس به مخاطب القا می شود که ذره ذره ی سرزمین فلسطین با اشغالگران اسرائیلی در ستیز است، زیرا عمل اشغالگرانه ی آنان بر خلاف نظام طبیعت و مورد قهر آن است. این القائات ثانوی نیز در مخاطب ایجاد خواهد شد.

در شعر سمیح القاسم، درختان، مکان ها، پنجره ها، فقط به مثابه ی کلیدهای رابط عمل کرده ان و بلند گوهای توضیح دهنده نیستند، بلکه برابر با ظرفیت خواننده، شعر با این کلیدها تعبیر خواهد شد.

خاقانی شروانی در مرثیه ی فرزند خود امیر رشیدالدین گوید:

صبحگاهی سر خوناب جگر بگشایید
ژاله ی صبحدم از نرگس تر بگشایید
دانه دانه گهر اشک ببارید چنانک
گره ی رشته ی تسبیح ز سر بگشایید
نازنینان منا مرد چراغ دل من
همچو شمع از مژه خوناب جگر بگشایید
خبر مرگ جگر گوشه ی من گوش کنید
شد جگر چشمه ی خون چشم عبر بگشایید
اشک داود ببارید پس از نوحه ی نوح
تا ز توفان مژه خون مدربگشایید
(خاقانی)

تقریبن تمامی این ابیات به همین صورت حالت روایی و توصیفی دارد و مخاطب را که خانواده و نزدیکان وی اند، به تظاهرات غمگنانه دعوت می کند. در این ابیات، همه ی صناعات ادبی به کار گرفته شده است. خاقانی در حقیقت می خواهد با غلظت توضیحات، مخاطبش را به گریه وادارد، به بیان دیگر، همچون گزارشی دقیق صحنه را گزارش می کند و گاهی همچون یک ژورنالیست اشک می ریزد.

بی تردید باید گفت که گرچه در این قصیده تشبیهات و استعارات زیبایی وجود دارد، کل آن نمی تواند به اندازه ی تنها یک بیت حافظ شیرازی، مخاطب را به تاواسه و دلشوره وادارد. حافظ می گوید:

بلبلی خون دلی خورد و گلی حاصل کرد
باد غیرت به صدش خار، پریشان دل کرد
طوطیی را به خیال شکری دل خوش بود
ناگهش سیل فنا نقش امل باطل کرد
قرت العین من آن میوه ی دل یادش باد
که چه آسان بشد و کار مرا مشکل کرد

در این بیت، عامل و کد القا کننده، واژه ی کار است. کار، معنا نمی شود بلکه تعبیر می شود. واژه ی کار، تمامی آن چیزهایی را که برای یک پدر با داشتن فرزند، زیبا و ارزشمند است، شامل می شود و نیز خیلی چیزهای دیگر که قابل ردیابی و بیان نیست.

آنچه در شعر حافظ رخ داده، این است که حافظ از حادثه ی شعری استفاده کرده است، اما خاقانی و مسعود سعد، از حادثه ی داستانی در شعر سود برده اند.

حادثه ی شعری، تعبیری است که شاعر از حادثه ی تاریخی ارائه می کند. این تعبیر، همان القایی است که حسی ویژه را از مخاطب می ستاند.

حادثه ی داستانی، روایت و گزارشی است که با توصیف همراه است و ممکن است آن را در شعر، روایت شاعرانه بگوییم. روایت شاعرانه، شعر نیست اگرچه با نظم و قافیه همراه باشد. روایت شاعرانه، قطعه ی ادبی است که نثر است و با توجه به آیینه ی عین القضات، شعر نیست.

بنابراین، بسیاری از شاعران، بی آنگه خود متوجه باشند، آنچه را که تنها قطعه ای ادبی است، با آراستن به وزن و قافیه، شعر می پندارند، درحالی که چیزی جز نظم شاعرانه نیست و فاصله ی بسیاری با شعر دارد.

رقصیدم بر تمامی سقف ها
روی همه ی پنجره ها رقصیدم
بر بام همه ی زندان ها هم
در بشقاب همه ی زندانبانان
تندر سیاه را با چنگال و چاقو خوردم
آه... ای سرزمین من!...
منم که بر صحنه ایستاده ام
کلماتی را که باید بگویم
از یاد برده ام
آه... که این کارگردان مست
نقش دزد را به من داده است
حال آنکه من شاعرم.
(بسیسو)

معین بسیسو ـ شاعر مقاومت فلسطین ـ در این شعر بلند با نام «کارت هویت»، از زندان به طور جانبی سخن می گوید. او چیزی را توصیف نمی کند بلکه گویی فرازهایی از یک رویا را به شکلی درهم شکسته به مخاطب القا می کند و گویی مخاطب باید خود با احساس شخصی بکوشد خانه هایی فراوان را در این پازل بیابد و کامل کند.

طرح شبانه

رازیانه، مار و خیزران
عطر و بو و سایه روشن



(پلکان به ماه می رسد)
(لورکا)
لورکا - شاعر شهید اسپانیایی - در این سه مصرع ساده، شبی را به ما القا می کند که شبی شگفت است، و او در آن شب به ماه رفته است.
قصیده ی گل سرخ

گل سرخ
سپیده دم را نمی جست
همچنان جاودانه روی شاخه اش
چیز دیگری می جست.
گل سرخ
نه دانش نه سایه را می جست
میان مرز جسم و رویا
چیز دیگری می جست.
گل سرخ
گل سرخ را نمی جست
میخ کوب در آسمان
چیز دیگری می جست(همان، ص ۳۱)

لورکا در این قطعه شعر، رمزی افکنده است که خود در ذهن مخاطب، هزاران رمز می افکند و می گشاید. به راستی گل سرخ چیست؟

تجربه

آنچه باعث می شود شاعران به گمراهی بیفتند، این است که در باب تجربه، دچار اشتباه هستند. تجربه، مجموعه ای از تعداد فراوانی حالات تمرکز یافته ی روانی است که بر اثر عوامل و سائقه های مختلف که در بسیاری موارد قابل ردیابی نیست، حاصل می شود. هر هنری او را با تمامی آثار هنری جهان متفاوت می کند. این نکته را بسیاری از شاعران و مخاطبان آنان درک نمی کنند، از این رو، به اشتراک شاعران در ارائه ی احساسات آنان، به گونه ای می اندیشندکه سرقت ادبی را از مقوله ی توارد می دانند. به گمان من، سرقت ادبی فقط این نیست که کسی عین اشعار یا مضامین کسی را به نام خود منتشر کند، بلکه به نظر من، استفاده نکردن از تجربه ی شخصی در شعر سرقت ادبی است.

در بسیاری موارد اگر با ژرف نگری به آثار شاعران نگریسته شود، دانسته می شود که بسیاری از آنان، از حافظه ی ادبی شعر می سرایند و آنچه می گویند، تجربه ی شخصی خود آنان نیست، بلکه اطلاعاتی عاطفی آنان است که از شاعران پیشین در خاطر دارند.

بنابراین، همانندی های عاطفی دو شاعر مثل رودکی (شاعر قرن سوم) و قاآنی (شاعر قرن سیزدهم) و یا سعدی و یغمای جندقی، قابل توجیه نیست.

باید گفت فاصله ی ده قرن که میان رودکی و قاآنی وجود دارد، نتوانسته است تحول چندانی در دیدگاه عاطفی قاآنی ایجاد کند، زیرا قاآنی با آن همه توان سخنوری، تجربه ی شخصی خود را چندان به رسمیت نمی شناسد و می کوشد که معشوقش بر مبنای اطلاعات عاطفی و حافظه ی ادبی اش، همان معشوق روزگاران سامانی و غزنوی و احیانن سلجوقی باشد.

باید خاطرنشان کرد که ادبیات و شعر را نمی توان از تاثیرات اجتماعی و سیاسی دور داشت، اما شاعرانی که بینش خاصی دارند و در نتیجه به تجربه ی شخصی خود در شعر اعتماد دارند، بیان شاعرانه را دگرگون می کنند... در دوران ما نیما یوشیج یکی از این شاعران است. به گمان من، اگرچه می توان گفت تحولی که نیما ایجاد کرد، تا حد زیاد ضرورت زمانه بود - چون نیما درک زمانه زمانه داشت - بیش از اینها باید گفت که اعتماد نیما به تجربه ی شخصی اش به عنوان هنرمند، به رسیدن او به درک درست زمانه اش کمک کرد و او را به سمت شجاعت و حرکت به سوی آینده کشاند. شاعری که این چنین، باکی ندارد که خود را به آینده پرتاب کند، و آینده گریزی و پناه بردن به گذشته، همان ویروسی است که شعر ایران و عرب را سیزده قرن در یک حالت انجماد، به صورت مومیایی، ثابت نگاه داشت.

تجربه ی شخصی شاعر، از او عنصری می سازد که جهان را با شعرش دوباره تعریف می کند. شاید اگر بگوییم که فروغ فرخزاد، از نخستین زنان شاعر ایران است که صرفن با تجربه ی شخصی و زنانه ی خود به شناخت خویشتن و جهان پیرامونش شتافته است، چندان بیراه نباشد. زنان شاعر پیشین، هنگامی که از معشوق خود سخن می گویند، دانسته نیست که معشوق چه جنسیتی دارد، زیرا همان خال و خط و قامت و کمند گیسو، در وصف او ذکرمی شود. در شعر عرب نیز غادت المان، شاعری ست که همچون فروغ فرخزاد، با احساس شخصی و تجربه ی خود به شعر روی آورده است. تجربه ی شخصی در شعر باعث می شود که شعر حالت القایی داشته باشد. نه توصیفی و گزارشی، و بنابراین، خواننده و مخاطب در تجربه ی شخصی شاعر سهیم و هم طیف می شود:

رفتم راسته ی پرنده فروش ها و
پرنده هایی خریدم
برای تو ای یار
رفتم راسته ی گل فروش ها و
گل هایی خریدم
برای تو ای یار
رفتم راسته ی آهنگر ها و
زنجیرهایی خریدم
زنجیرهای سنگینی برای تو ای یار
بعد رفتم راسته ی برده فروش ها و
دنبال تو گشتم
اما نیافتمت ای یار.
(ترجمه - شاملو)

این شعر ژاک پرور۱ - شاعر سوررئالیست فرانسه - هر چند به ظاهر آسان یاب است، و چنین به نظر می رسد که تنها در قطعه ی آخر گره افکنی دارد، هر بند و هر عبارت آن، نوعی القا را به مخاطبان گوناگون سریان می دهد.

به حسن و خلق و وفا به یار ما نرسد
ترا در این سخن انکار کار ما نرسد
اگر چه حسن فروشان به جلوه آمده اند
کسی به حسن و ملاحت به یار ما نرسد
هزار نقش برآید ز کلک صنع و یکی
به دلپذیری نقش نگار ما نرسد
هزار نقد به بازار کائنات آرند
یکی به سکه ی صاحب عیار ما نرسد
(حافظ)

در این غزل دلنواز، یار حافظ، به رنگ و بوی تمامی یاران مخاطبان درمی آید... در اینجا حافظ یار خود را به ما نمی نمایاند، بلکه حس ما را به یار خودمان، از درون سینه ی ما بیرون می آورد. به بیان دیگر، حافظ آیینه ای در برابر ما قرار می دهد تا نقش نگار(یار)خود را دریابیم.

در حقیقت، شعر به مخاطب احساسی نمی دهد، بلکه از او حس می ستاند.

کتابنامه

بارت، رولان. ۱۳۶۸. نقد تفسیری. ترجمه ی محمد تقی غیاثی.
بسیسو، معین. ۱۳۶۴. شعرهایی بر جام پنجره. ترجمه ی فریدون گیلانی.
پاز، اوکتاویو. ۱۳۵۲. مجموعه ی سنگ آفتاب. ترجمه ی احمد میرعلایی.
حافظ شیرازی. ۱۳۶۴. دیوان غزلیات. به تصحیح خلیل خطیب رهبر.چ ۱ - تهران. انتشارات صفی علیشاه.
خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل. ۱۳۵۷. دیوان اشعار. تصحیح ضیاالدین سجادی.
سعدی. ۱۳۶۰ گلستان. به تصحیح خلیل خطیب رهبر. تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه.
شاملو، احمد. ۱۳۷۶. همچون کوچه ی بی انتها (ترجمه). چ. ۴. تهران: انتشارات نگاه.
العذری، عبدالله. ۱۹۸۴. ضحایاالخریطه(دو زبانه). لندن. ساقی.
عین القضات همدانی. ۱۳۴۸. نامه ها، به کوشش علی نقی منزوی و عفیف عیران. چ۱.تهران بنیاد فرهنگ ایران.
لورکا، فدریکو گارسیا. ۱۳۷۵. قصیده ی مجروح آب. ترجمه ی رضا معتمدی. تهران: نشر تجربه.
مسعود سعد سلمان. ۱۳۶۳. دیوان اشعار. به تصحیح رشید یاسمی. چ۲. تهران: امیرکبیر.
نظامی عروضی سمرقندی. ۱۳۴۸. چهار مقاله. به تصحیح دکتر معین. تهران: انتشارات ابن سینا.
ولک، رنه و وارن، آستین. ۱۳۷۳. نظریه ی ادبیات. ترجمه ی ضیا موحد و پرویز مهاجر. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

معرفی کتاب

مجموعه داستان: « ... باریک، تاریک ... »
نوشته ی مهدی عباسی زهان
نشر بوتیمار- ۱۳۹۳



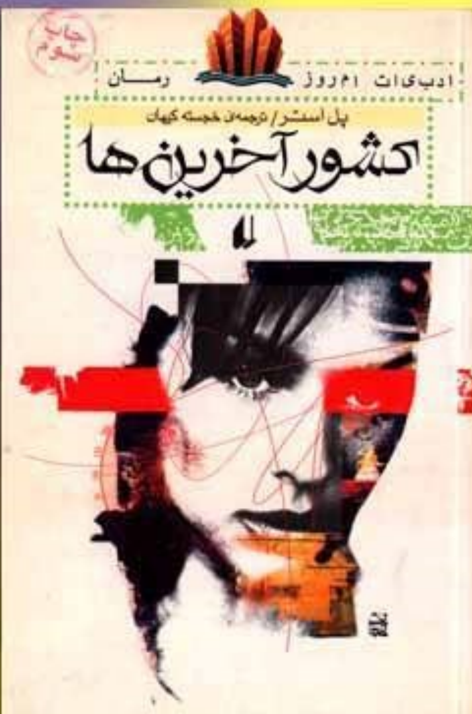


« ... باریک، تاریک ... » مجموعه ای از داستان کوتاه و داستانک است که به شیوه ای متمایز از وجه غالبِ داستان نویسی در دهه های اخیر نوشته شده است. نویسنده در داستان های این کتاب بیش از آن که به اصول متداول شخصیت پردازی، طرح و توطئه و فراز و فرود داستان توجه کرده باشد، با زبانی شاعرانه و موجز تلاش کرده تا از طریق برانگیختن عواطف مخاطب با وی ارتباط برقرار کند. تلفیق و ترکیب المان های هنر و ادبیات سنتی، مدرن و چه بسا پسامدرن از دیگر ویژگی روایت های این کتاب است به گونه ای که در قصه های کتاب به طور مستقیم یا ضمنی اشاره هایی به واژگان و اصطلاحات بومی خراسان، نغمه های موسیقی مقامی، شعر کهن فارسی، شعر دهه هفتاد و رضا براهنی، آواز محسن نامجو، داستان های جیمز جویس و ... می شود. مجموع این نشانه ها و نیز موقعیت زمانی و مکانی داستان های این کتاب باعث تمایز آن از عرف داستان فارسی در دهه های اخیر شده است. به عنوان نمونه تصویری که از عقیم کردن یک خر در داستان «آدم ها، کلاغ ها و درخت ها» ارائه می شود، چه از نظر موضوع و چه از نظر شیوه ی پرداخت کاملا متفاوت با تصاویر رایجی است که می شناسیم: « پدر گفت و گفت و گفت تا میرزا حسین از توي گوني-اش طنابي در-آورد. دو دست خر را محكم به -هم -بست. دو نفری هلش دادند، خر افتاد. پدر خورجین را گذاشت زیر سرش. میرزا حسین چهار چاقو گذاشته بود کنارش. همه شان را وارسي كرد. يكي را انتخاب كرد. بسم الله الرحمن الرحيم گفت و پوست سياه خر را شكافت. تلاش خر براي تكان خوردن بي فايده بود. ما روي دست -هاي بسته-اش نشسته بوديم. يك پايش را پدر گرفته بود و پاي ديگرش زير ميرزا حسين بود. فقط سرش را مي-كوفت به خورجين.

نگاه نکنید! کراهت دارد!

سرمان را برگرداندیم. علي گاز پيك-نيك را براي ميرزا حسين آورد تا زخم را با چاقوي داغ بخيه بزند. گربه در گوشه-اي به تماشا نشسته بود. ميرزا حسين تكه-ی بريده ی آن-جاي خر را پرت كرد پيش-اش. گربه با حرص و ولع شروع به خوردن كرد».

با این وجود نوعی ناهمگونی در چیدمان قصه های کتاب و عدم انسجام سبک و شیوه ی روایت را می توان از کاستی های این مجموعه دانست.







ماهنامه‌ی ادبی تیراژه

شماره ی دوازدهم- اسفندِ نود و سه



با تشکر از همه ی دوستانی که در تهیه و آماده سازی این شماره همکاری کردند

به ویژه دوست ارجمند محمود درویش گرامی

و همچنین استاد محمدرضا عابدی که در تهیه و تنظیم داستان های این شماره مشارکت داشتند

و روی جلد ماهنامه را همچون همیشه طراحی کردند.

و با قدردانی از همراهی کوروش ایرانی و عادل دانشی.



طرحی از استاد محمد رضا عابدی